

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Theses, Dissertations, Student Research: Modern
Languages and Literatures

Modern Languages and Literatures, Department of


12-2017

Anatomía comparada de la representación de la muerte en la literatura Española Transatlántica durante el ocaso de la edad media y el renacimiento

Miguel Ángel Albújar Escuredo

University of Nebraska-Lincoln, malbujarescuredo2@gmail.com

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss>

 Part of the [European Languages and Societies Commons](#), [Medieval Studies Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Albújar Escuredo, Miguel Ángel, "Anatomía comparada de la representación de la muerte en la literatura Española Transatlántica durante el ocaso de la edad media y el renacimiento" (2017). *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. 39.

<http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/39>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

ANATOMÍA COMPARADA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LA
LITERATURA ESPAÑOLA TRANSATLÁNTICA DURANTE EL OCASO DE LA
EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

by

Miguel Ángel Albújar Escuredo

A DISSERTATION

Presented to the Faculty of
The Graduate College at the University of Nebraska

In Partial Fulfillment of Requirements

For the Degree of Doctor of Philosophy

Major: Modern Languages & Literatures
(Spanish)

Under the Supervision of Professor Rigoberto Guevara

Lincoln, Nebraska

December, 2017

ANATOMÍA COMPARADA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LA
LITERATURA ESPAÑOLA TRANSATLÁNTICA DURANTE EL OCASO DE LA
EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Miguel Ángel Albújar Escuredo, Ph.D.

University of Nebraska, 2017

Advisor: Rigoberto Guevara

The main goal of this project is to dissect how death is represented during the Late Middle Ages, the Renaissance and the beginning of the phenomenon of colonization of America carried out by the Spanish Empire, all of it by means of reviewing the representations in Spanish literary works of those times. This is accomplished by comparing works diachronically in order to reveal the main thematic variations between them. To that effect, representative models are taken from the literary canon in Spanish that involves texts since the Late Middle Ages until the first modernity, also known as the Renaissance. This is done by delving into the corpus, understanding literature as a raw material, which is possible to work through, and examining in detail those essential components to reach a reasonable and sound conclusion. The corpus in which this task is based expands from the XV Century with the *Danza General de la Muerte* until the XVII Century with the chapter entitled “De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»” and concludes with the second part of *Don Quixote*, pointing out the narrative and stylistic newnesses in the process of representing death. Other canonical works which serve as examples are *La Celestina*, *Nafragios* and *La Araucana*, along with some additional chapters from *Don Quixote*.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco honestamente todo el esfuerzo y los consejos que mi director de tesis, el Dr. Rigoberto Guevara, ha tenido a bien ofrecerme durante los últimos cuatro años sin los cuales este proyecto no habría sido posible. Asimismo, me gustaría agradecer la invaluable ayuda del resto de miembros de mi comité y apreciar los generosos recursos que el “Department of Modern Languages and Literatures” de la universidad ha puesto a mi disposición. Añado que me gustaría destacar lo esencial que fueron las ayudas dispensadas por el legado de George Hippee Rogers y Donald Frederick Othmer, las cuales me permitieron desarrollar mi investigación sin necesidades materiales acuciantes, tan habituales para los estudiantes de grado. Por último, a todos aquellos que me han acompañado en la confección de este proyecto les expreso mi sincerísimo aprecio.

ÍNDICE

PRÓLOGO	10
CAPÍTULO 1: Las danzas de la muerte en el ámbito europeo	12
1.1. Introducción a las danzas de la muerte.	12
1.2. ¿Qué es una danza de la muerte?	13
1.3. Multiplicidad de representaciones.	14
1.4. Elementos esenciales de las danzas.	15
1.5. Tarantismo, ergotismo y danza de las esferas.....	16
1.6. La danza de las esferas y las danzas de la muerte.....	18
1.7. Las danzas de la muerte y el <i>Encuentro de los tres vivos y los tres muertos</i>	19
1.8. De la metáfora a la representación directa.	20
1.9. Hipótesis de trabajo, ¿qué supone la representación de la muerte?	22
1.10. La muerte en lo popular.	24
1.11. El texto francés y el texto castellano.....	25
1.12. Antigüedad y recorrido de la <i>Dança</i>	28
1.13. Influencia de las danzas en la península.	30
1.14. La mentalidad de la época.....	31
1.15. Diálogos de muertos.	33
1.16. La experiencia de la muerte medieval.	34
1.17. La danza de muertos como expresión de un <i>Zeitgeist</i> materialista.....	36
1.18. Lo macabro.	37
1.19. La muerte, desde la Edad Media al Renacimiento.....	39
1.20. Las danzas en tierras catalanas.	40
CAPÍTULO 2: La <i>Dança general de la Muerte</i>.	44
2.1. Introducción a la <i>Dança</i>	44
2.2. Autoría.	45
2.3. Las danzas francesas.	46
2.4. La <i>Dança</i> como composición alegórica.....	47

	v
2.5. Especulaciones sobre el porqué de la <i>Dança</i> .	48
2.6. La <i>Dança</i> como síntoma de un fenómeno antropológico.	49
2.7. Estructura formal y desarrollo de la <i>Dança</i> .	50
2.8. El personaje de la Muerte en la <i>Dança</i> .	51
2.9. Originalidad de la <i>Dança</i> .	52
2.10. Desarrollo crítico.	53
2.11. Conclusiones:	83
2.11.1. Características generales de la <i>Dança</i> .	83
2.11.2. Los personajes de la <i>Dança</i> .	84
2.11.3. Tópicos presentes en la <i>Dança</i> referidos a la muerte.	84
2.11.4. Conclusiones: la Muerte de la <i>Dança</i> .	85
CAPÍTULO 3: La <i>Celestina</i>.	86
3.1. Primeras ediciones y autor.	86
3.2. Circunstancias de la escritura.	88
3.3. La Comedia y la Tragicomedia.	89
3.4. Comedia y guía moralizante.	89
3.5. Tono.	91
3.6. Ambigüedad en la intención autoral.	92
3.7. Leriano, Calisto y don Quijote.	92
3.8. Leriano y Melibea.	93
3.9. Plaño de Pleberio y la “congoxa dança”.	94
3.10. El Renacimiento español.	94
3.11. La continuidad entre el amor y la muerte en la <i>Celestina</i> .	95
3.12. Estudios previos.	95
3.12.1. El “amor extático” de Maravall.	95
3.12.2. La muerte como profesora en la <i>Celestina</i> .	98
3.12.3. La inestabilidad de la <i>Celestina</i> .	99
3.12.4. La polémica sobre el didactismo en la <i>Celestina</i> .	100
3.12.5. Lo carnal y lo espiritual en la <i>Celestina</i> .	101
3.12.6. Las imágenes de enfermedad en la <i>Celestina</i> .	103

	vi
3.12.7. La impetuosidad en la <i>Celestina</i> .	105
3.12.8. Las <i>Coplas</i> y la <i>Celestina</i> .	106
3.12.9. La ropa y la muerte en la <i>Celestina</i> .	107
3.12.10. Pleberio y la mentalidad conversa medieval.	109
3.12.11. La anagnórisis de Calisto y Melibea.	110
3.12.12. La ironía y la muerte en la <i>Celestina</i> .	111
3.12.13. Deseo, manipulación, diferencia y muerte en la <i>Celestina</i> .	113
3.12.14. Celestina, el demonio y la magia.	114
3.12.15. El romanticismo de Calisto.	117
3.12.16. La importancia del espacio en la <i>Celestina</i> .	118
3.12.17. Dios y tiempo en la <i>Celestina</i> .	119
3.13. Desarrollo crítico.	120
3.14. Tópicos presentes en la <i>Celestina</i> relacionados con la muerte.	167
3.15. Conclusiones comparatistas.	167
CAPÍTULO 4: <i>Don Quijote de la Mancha</i>.	171
4.1. Ediciones.	172
4.2. Breve introducción a la mentalidad cervantina en el <i>Quijote</i> .	173
4.3. Estudios previos.	175
4.3.1. Las imágenes de muerte en el <i>Quijote</i> .	175
4.3.2. La melancolía de don Quijote.	185
4.3.3. La muerte en el episodio de “Marcela y Grisóstomo”.	187
4.3.4. La muerte en el episodio “de «Las Cortes de la Muerte»”.	192
4.3.5. El episodio de la “cueva de Montesinos”.	194
4.3.6. La muerte de don Quijote.	197
4.4.-Desarrollo crítico.	214
4.4.1. Del capítulo XI, “De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros”, hasta el capítulo XIV, “Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos”.	214
4.4.2. Capítulo XI: “De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»”.	228

4.4.3.- Del capítulo XXII, “Donde se da cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha”, pasando por el XXIII, “De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa”, hasta el capítulo XXVIII, “Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia”.	234
4.4.4.- Del capítulo LXXIII, “De los agujeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia”, al capítulo LXXVIII, “De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte”.	239
4.5.- Conclusiones comparatistas:	247
CAPÍTULO 5: <i>Naufragios</i> y <i>La Araucana</i>.	253
5.1. <i>Naufragios</i>.	254
5.1.1. Ediciones y autor.	254
5.1.2. Metodología y estudios previos.	255
5.1.2.1. Lo antropológico, lo chamánico y lo evangélico en <i>Naufragios</i> .	255
5.1.2.2. Crítica a la visión antropológica en <i>Naufragios</i> .	265
5.1.2.3. Lo racial de la curación en <i>Naufragios</i> .	267
5.1.2.4. Las posibles mentiras del relato de Núñez.	268
5.1.2.5. El escándalo caníbal de Núñez.	268
5.1.2.6. La hipótesis de la epidemia psicosomática en <i>Naufragios</i> .	270
5.1.2.7. La influencia de Núñez en Bartolomé de las Casas.	272
5.1.3. Desarrollo crítico.	273
5.2. <i>La Araucana</i>.	287
5.2.1. Introducción y contexto histórico.	287
5.2.2. Metodología y estudios previos.	288
5.2.2.1. La verosimilitud de los hechos de <i>La Araucana</i> .	288
5.2.2.2. La influencia de la <i>Eneida</i> y Lucano en <i>La Araucana</i> .	289

	viii
5.2.2.3. Lo americano y su reflejo morisco en <i>La Araucana</i>	291
5.2.2.4. La subversión de la profecía imperial en <i>La Araucana</i>	294
5.2.2.5. El “paisaje épico”, el <i>locus amoenus</i> , la edad de hierro y la edad de oro en <i>La Araucana</i>	295
5.2.2.6. El humanismo de <i>La Araucana</i>	299
5.2.2.7. La admiración de Ercilla bajo una la luz mitológica y caballeresca.....	300
5.2.2.8. La muerte como galardón del guerrero renacentista en <i>La Araucana</i> . ..	301
5.2.2.9. Violencia justificada e injustificada en <i>La Araucana</i>	302
5.2.2.10. Las insuficiencias morales de <i>La Araucana</i>	302
5.2.2.11. Las mujeres ante los episodios de muerte en <i>La Araucana</i>	303
5.2.3. Desarrollo crítico.	304
5.2.3.1. Elementos para-textuales.	304
5.2.3.2. Canto III.....	307
5.2.3.3. Canto VII	313
5.2.3.4. Canto XIV	315
5.2.3.5. Canto XXIV	319
5.2.3.6. Canto XXXIV	322
5.2.4. Conclusiones comparatistas.	324
CONCLUSIONES GENERALES.....	331
OBRAS CITADAS.....	338

PRÓLOGO

Este proyecto de disertación se propone examinar la evolución de la representación de la muerte en un sentido amplio, mediante un marco de obras en lengua castellana que tome desde el periodo finisecular de la Baja Edad Media hasta la consecución de una mentalidad moderna con la llegada del Humanismo. Para ello se tomará como corpus literario sobre el que trabajar cinco obras canónicas que cubren espacial y temporalmente desde el siglo XV hasta el siglo XVII, la península y América, en un trayecto investigador de ida y vuelta que conecte ambos horizontes culturales y saque conclusiones de dichas representaciones. De ese modo se intentará dar una perspectiva general pero detallada de la evolución de dicha *mimesis*, siguiendo una metodología académica. Las obras seleccionadas para este proyecto son las siguientes: la *Dança de la Muerte castellana*, la *Celestina*, *Naufragios*, *La Araucana* y el *Quijote*.

La *Dança* se ha escogido por su importancia como manifestación ibérica de una tradición de danzas de la muerte que tuvo largo recorrido por toda Europa y que marcó el inicio de una práctica tematólogica que, a juicio del investigador, tendrá continuidad en el resto de obras aquí recogidas; la *Celestina* quedará establecida como una evolución de dichas danzas de la muerte, que además posee una indiscutible importancia en la tradición literaria en lengua española debido a su profunda influencia posterior; *Naufragios* y *La Araucana* permitirán, desde suelo americano, establecer unas coordenadas de comparación con el resto de obras, y ofrecerán ya una visión del alcance del humanismo en la mentalidad peninsular. Por último, una investigación de la aparición de la muerte en el *Quijote* se hace absolutamente necesaria a consecuencia de la

supremacía de la obra de Cervantes en el corpus de la literatura en español. Además, se considera que ofrecerá un ejemplo ya consagrado de lo que suponía el Humanismo en tanto ideología, así como el retrato de su fracaso, leitmotiv de la obra.

Para concluir, el objetivo último es ofrecer, mediante el análisis de la representación del fenómeno de la muerte en estas obras, una contribución crítico-literaria para mejor comprender la mutación cultural que tuvo lugar al producirse el abandono de la mentalidad medieval, anclada en la hegemonía de la alegoría, por otra de carácter renacentista, tomada por un nuevo sentido materialista de la existencia debido a la irrupción del Humanismo¹.

¹ Un subsiguiente plan de trabajo a largo plazo incorporaría a este análisis un mayor recorrido geográfico y espacial mediante el estudio de las obras siguientes: *Barca de la Gloria* de Gil Vicente, *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, *Farsa llamada Danza de la Muerte* de Juan de Pedraza, *La farsa de la Muerte* de Diego Sánchez de Badajoz, *Las Cortes de la Muerte* de Luis Hurtado de Toledo, *Coloquio de la Muerte con todas las Edades y Estados* de Sebastián de Horozco, *Las Cortes de la Muerte* de Calderón de la Barca, *Sueños y Discursos de Verdades Descubridoras de Abusos, Vicios y Engaños en todos los Oficios del Mundo* de Francisco de Quevedo.

CAPÍTULO 1: Las danzas de la muerte en el ámbito europeo

En este primer capítulo se dará explicación de lo que son las llamadas danzas de la muerte medievales, se referirá la variedad de éstas, se cubrirán manifestaciones que no siendo clasificadas como danzas de la muerte sí tienen continuidad temática, geográfica y temporal. Finalmente, se intentará una aproximación al horizonte de expectativas de la mentalidad de la época en las que se popularizaron. Para ello se ha seleccionado una revisión de los trabajos más relevantes en este campo, a juicio de éste investigador, que puedan dar lugar a la comprensión general de dicho fenómeno cultural.

1.1. Introducción a las danzas de la muerte.

La primera noticia que se tiene de una representación mural de la danza de la muerte es la pintada en las paredes del claustro de los dominicos de Klingenthal en Basel en 1312. Se registra una segunda en 1383 en la localidad de Hannoversch Münden. La más famosa es la tercera representación conocida y situada en el cementerio de Paris ya entrado el siglo XV (Schirmer and Keep 127). Esta tercera manifestación datada que se conserva de una *dance macabre* es un mural posiblemente obra de Jean Le Fevré que se encontró en el cementerio de *Les Saints Innocents* en la ciudad de París en 1424-25, desaparecería con la demolición del cementerio en 1669². En él, el autor inscribió la leyenda siguiente, dando lugar a su futura denominación: ‘La danse macabre s’appelle’. El texto se conservaría en forma de un manuscrito de Guy Marchant datado en 1485 bajo el mismo nombre de *Danse macabre*. Los grabados de esta edición podrían ser de Pierre le Rouge. Paradójicamente, la versión icónica más conocida es la ‘Imago Mortis’

² El testimonio similar más antiguo de lo que sería el mural del Cimetière des Innocents podría encontrarse en la iglesia de La Chaise-Dieu (Duchâteau 2006).

contenida en la paráfrasis de la Biblia titulada *Nuremberg Chronicle* de 1493 atribuida a Hartmann Schedel. Sin embargo, según la especialista Sophie Oosterwijk no se trataría de una *Danse Macabre* ya que “it does not include the living” (Oosterwijk et al. 1).

Ana Luisa Haindl considera que las danzas de la muerte presentan similitudes con los llamados *Triunfos de la Muerte*, (Snyder 486), ya que ambos representan una muerte animada y de cuerpo presente. Allí donde en los *Triunfos* los cadáveres aparecen triunfantes y atacan a los seres humanos, que huyen despavoridos ante una invasión de muertos vivientes; en las danzas, los muertos establecen relaciones menos agresivas y más dialogantes hacia los vivos, quienes pese a representarse asustados no son presas del terror absoluto, e incluso pueden llegar a entrar en contacto físico con los cadáveres.

La fecha de la danza primera debería ser al menos forzosamente anterior a 1414: “Lo que ayudaría a comprender por qué la representación realizada durante la coronación de Fernando de Antequera en 1414, se le hizo familiar al público al que estaba dirigida, y el hecho de que Martínez de Toledo mencione en su Corbacho, escrito antes de 1438, una Danza de la Muerte pintada en la catedral de León” (Haindl 3).

1.2. ¿Qué es una danza de la muerte?

Haindl considera que una danza de muerte es aquella que debe: “presentar a la muerte como su protagonista, estableciendo un diálogo con los vivos, basado en el *ubi sunt* y la crítica a la *vanitas*. Además, debe entenderse, ya sea al observar el dibujo, o bien por explícita mención del texto, que se está representando una danza” (Haindl 1).

La primitiva *danse macabre* refería a un supuesto *doppelgänger* fuera del tiempo y el espacio, que representaba al sujeto, y que a su vez era el emisario de la noticia de la muerte. El receptor se enfrentaba a sí mismo fallecido, reconociendo la muerte propia en

el acto y consiguiendo un gran impacto emocional. Las representaciones recogían fundamentalmente a hombres, dejando a las mujeres en un segundo plano, traduciendo el balance de roles de género dentro de la sociedad. Pese a todo hubo ejemplos de *danses macabres* que únicamente representaban a mujeres (Marchant 1491), el tema habitual era el esplendor de la belleza y la juventud acechado por el advenimiento de la muerte (*fugit irreparabile tempus, memento mori, omnia mors aequat, ruit hora*).

1.3. Multiplicidad de representaciones.

A esta complejidad de desligue de fronteras lingüísticas y geográficas se le añade otra más, que hace incluso más compleja la limitación de estudios sobre el tema: la multiplicidad de medios artísticos en los que se manifiesta. Encontramos testimonios en textos literarios, motivos visuales, historias folclóricas e incluso nos acucia la sospecha, fruto de su potencial performativo, que la unión de todas ellas haya podido significar algún tipo de actuación primitiva en vivo, que posteriormente se haya reimprimido sobre resto de narrativas artísticas y dejado su huella indeleble ahistórica. Indica Huizinga: “Desde luego, ya sea antes, ya sea después, fue la danza de la muerte representada escénicamente y no solo pintada o grabada en madera. El duque de Borgoña la hizo representar el año 1449 en su *Hôtel de Brujas*” (205).

Uno de los motivos por los que se encuentran tantos testimonios de las danzas de la muerte en el interior de iglesias y capillas se razona en *La imagen de lo macabro en el gótico español* de Francesca Español (1992):

Francesca Español explica que la presencia de las Danzas de la Muerte en los claustros y salas capitulares de los conventos, se debe a la larga tradición, iniciada en la Alta Edad Media, de enterrar a los muertos en estos lugares. Por lo tanto, destaca la

función funeraria que cumplirían estos murales, que se convierten, según la autora, en una especie de “epitafio colectivo” (Haindl 5).

Evitando únicamente una interpretación rigurosa en clave religiosa del fenómeno, debe decirse que las danzas de la muerte responden a la intención de representar a una multitud social, un núcleo antropológico que reúne todos los epifenómenos propios de una sociedad humana, incluido por supuesto el religioso, pero yendo más allá de éste.

1.4. Elementos esenciales de las danzas.

Otro antecedente que bien pudiera haber fundado la esencia temática de las danzas es el poema latino *Vado Mori* del siglo XIV, poema escrito en latín pero de origen francés. Infantes (1997) considera que esta clase de diálogos generalizados a partir del siglo XII, como el *Dialogos mortis* de Bernardo de Claraval, o el poema *Death and Life* del siglo XIV, permiten una meditación medieval que orbita alrededor de tres conceptos: *Consolatio mortis*, *memento mori* y *ubi sunt*. Todos ellos representados en las danzas. Además, afirma la fuerte influencia que ciertas obras medievales autóctonas tuvieron en la *Dança* castellana, entre ellas: *De los signos que aparecerán ante el Juicio*, de Gonzalo de Berceo; *El libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita; *Las Cantigas de Santa María*; *El libro de Alexandre*; *el Rimado de Palacio* de Pedro López de Ayala; y el *Libro de los Estados*. Finalmente, Haindl afirma que el espectáculo de las danzas no solo tuvo lugar en espacios eclesiásticos, como los murales todavía conservados, o en espacio cortesanos, véase de nuevo la representación de la danza para la coronación de Fernando de Antequera, sino también en la esfera popular: “Ejemplo de ello sería el ya citado *At Mortem festinamus*, que cantan y bailan los peregrinos de Montserrat; el *Ball de la Mort*

en Vergés (Gerona) y otros más tardíos, como el registrado en la Selva del Camp (Tarragona)” (11).

Se habla de un cementerio parisino, *Les Saints Innocents*, como escenario de infinidad de relaciones sociales, algunas de ellas de muy bajo contenido moral, otras absolutamente mundanas y entre ellas muchas de carácter lúdico y festivo (Huizinga 1996). De este modo se ponía de manifiesto la cotidianidad con la que en esa época se convivía con símbolos y metáforas, a veces atenuadas y otras veces absolutamente directas, conjurantes de la locución latina *sic transit gloria mundis*. Es decir, la esfera pública ofrecía un papel protagonista a la representación de la muerte, sin duda comprensible para el público si tenemos en cuenta las sucesivas pandemias de peste negra del siglo XIV.

1.5. Tarantismo, ergotismo y danza de las esferas.

Deyermond (1970) tacha las danzas de la muerte de habituales en la Edad Media, y recuerda las que se produjeron en 1374 en lo que hoy es el borde entre Alemania y Francia en Aquisgrán. Las debe a enfermedades o histeria colectiva. A ello se le añade el hecho que el brote de Peste Negra del siglo XIV incrementara la obsesión por la enfermedad y viniera a añadirse al imaginario colectivo de los temas de representación de la Muerte³. Deyermond considera que estas extrañas danzas no se debieron a motivos médicos, sino que tras ellas hay contingencias psicológicas. Menciona, asimismo, el término “tarantismo”, referido a la posesión súbita del individuo por parte de una locura momentánea en forma de danza imparable:

³ De acuerdo con la opinión de Herbert González (2011), quien considera que la aparición secular de la Peste Negra fue el factor que privilegió la difusión generalizada de representaciones pictóricas macabras durante los siglos XIV y XV. Anteriormente no habían tenido tanta aceptación social.

Hay también un fenómeno de gran antigüedad: el tarantismo, que está asociado en cierto modo con las danzas epidémicas medievales (el aspecto ritual, el acusado contenido social; su primera aparición documentada es del siglo xiv), pero que participa también de un rasgo importante de la moderna histeria colectiva (la mayoría de las víctimas son mujeres o niñas). (Deyermond 269)

Deyermond parece clasificar la danza de la muerte como una subespecie ominosa, y por lo tanto la considera como más que mero tema artístico. Destaca especialmente la necesaria *imitatio* para que se produzcan: espectadores y protagonistas de las danzas, a los segundos los especifica como víctimas, ambos deben involucrarse en la representación factual de dicha actuación. Además, llama la atención sobre el hecho de que las descripciones de las víctimas de la *Dança* en muchos casos coinciden con los síntomas del ergotismo, enfermedad desatada entre las clases pobres durante la Edad Media. Aunque reconoce que otras afecciones de la época también pueden haber dado lugar a las descripciones de las danzas de la Muerte alrededor de Europa.

Concluye que la danza de la Muerte del sur de Europa, incluida la castellana, parecen tener una mayor relación musical y con el tarantismo, a diferencia de las de Francia o Alemania. De estas últimas, Deyermond indica que el motivo de su aparición debe ser otro diferente al del tarantismo. La imagen de la epidemia, al contrario, es tan potente que podría esgrimirse como la auténtica causa de esta clase de manifestaciones, siendo utilizada por predicadores y poetas de la época tanto como retrato realista de las vivencias populares de ese tiempo como recurso retórico.

1.6. La danza de las esferas y las danzas de la muerte.

Convincentemente, Deyermond apareja la danza de la muerte a la imagen de la danza de las esferas: la idea de que todas las cosas del universo participaban de una continuidad con Dios, por tanto, todo elemento del mundo formaba parte esencial de la creación de Dios. De ahí que se entendiese el mundo desde una visión holística altamente jerarquizada e inmóvil en su orden interno que remite de nuevo a la esencia de la mentalidad medieval. Este orden interior, inmóvil y legitimado por Dios, se basaba en una jerarquía encadenada donde lo superior tenía más valor que lo inferior y todo estaba infinitamente conectado. Por ello la fácil transposición del orden de las esferas, y del universo, como danza de muertos donde todas las clases sociales, a la manera de cadena, bailaban en un estadio inferior, controladas por la severa mirada de la Muerte, ya personificada en un individuo o bien reflejada en el futuro cadavérico de los bailarines: “En las danzas macabras tenemos jerarquía y tenemos la sociedad como danza. Esto puede verse con suma claridad en la *Dança general de la Muerte*” (273). Aprovecha para reivindicar la versión escorialense de la *Dança* sobre el resto de las manifestaciones europeas porque presenta una regularidad singular, ya que mantiene cierta estructura matemática durante toda la representación.

En las danzas se da la paradoja que la figura superior que controla a los hombres ya no es Dios, sino que, debido al pecado original, es la Muerte la que pasa revista a los vivos, transformada en juez del estado espiritual de los individuos enviados a Dios, director final de la danza de las esferas. Se produce aquí el juego continuo de opuestos que denota la visión del universo medieval. La corrupción del cuerpo y su podredumbre cierta es parte del castigo por el pecado original, el mundo material es la prisión a la que

ha sido condenada la humanidad debido a su falta. Solo una vez se ha pasado el examen de la Muerte, una vez se sobrepasa la esfera de la luna, se accede a un universo de perfección incorruptible bajo el signo de Dios.

Deyermond propone que las danzas europeas de la muerte deben su origen y expansión a las danzas históricas de la época, pero también a esa mentalidad medieval que consideraba el mundo a partir de sus opuestos, entre lo material, efímero e imperfecto y lo espiritual, eterno y perfecto.

1.7. Las danzas de la muerte y el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*.

Fruto de la íntima relación entre danzas y la representación de *los tres vivos y los tres muertos*, se hace necesario explorar brevemente este tema de similar contenido. Las similitudes se producen en tanto asociaciones de carácter irónico, temático y espacial, pues en muchos casos donde hay una danza de la muerte hay representaciones del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*. La segunda puede ser un elemento complementario de la primera cuando ocupa los muros de una iglesia o una capilla. Herber González Zyma (2011) rastrea los orígenes de esta clase de imágenes hasta la tradición budista, indicando un itinerario geográfico desde el este hacia el oeste, penetrando en Occidente mediante las rutas de comercio persas. Lo que daría cierta legitimidad a hipótesis como la de J.M. Solá-Solé (1981), quien mantiene el posible origen musulmán de estas representaciones llegadas desde Oriente, pese a que él habla únicamente de las danzas y no del *Encuentro*. Comprueba Herber González Zyma que hay testimonios y restos de la alegoría del *Encuentro* en todas las grandes tradiciones literarias europeas, ya en lengua francesa, inglesa, alemana, italiana, holandesa, castellana o catalana.

La representación de esta alegoría implica la presencia de tres vivos y tres muertos encarados los unos a los otros. Los vivos pueden pertenecer al mismo estamento o a diversos; los muertos pueden ser simplemente esqueletos sin rastro de decrepitud ninguna, o bien mostrar la podredumbre del cadáver en proceso de descomposición. El motivo alegórico gira en torno a la idea del *Memento Mori*, ya que los muertos advierten de una forma explícita o implícita sobre el futuro de los seres humanos. Los vivos, impactados por la visión ominosa, deciden cambiar su conducta por otra que les permita alcanzar la vida eterna en el más allá. En algunos casos los muertos atacan a los vivos, como si fueran un ejército de conquista. Herbert González considera que esta alegoría responde al espíritu del *Eclesiastés*. Allí donde aparecen representados tres distintos estamentos en la representación de los vivos se puede resolver que hay una cierta voluntad de englobar la totalidad de la sociedad. Hay un paralelismo obvio entre la imagen del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y la de los Reyes Magos, que invita a trazar hipótesis sobre si ambas historias no tendrán un mismo origen común o una de ellas deriva de la otra. Lo que es seguro es que esta construcción de opuestos es paradigmática de la mentalidad medieval. Posteriormente se introducirá un nuevo personaje, el anacoreta egipcio San Macario que cuenta la leyenda cristiana ortodoxa, capaz de resucitar a los muertos mediante plegarias.

1.8. De la metáfora a la representación directa.

Igual que la danza, el *Encuentro* responde a un discurso didáctico-sapiencial. No parece posible concluir si el tema fue primero representado visualmente o literariamente. La nueva expresividad adquirida a lo largo de la Baja Edad Media permite representar pictóricamente temáticas espirituales que hasta entonces habían sido territorio vedado de

la literatura. De hecho, es a partir de entonces cuando el nombre “danza” adquiere su verdadero significado, más allá de una mera metáfora, pues parece que los cadáveres están danzando en las representaciones de este tipo. Su vitalidad, irónicamente, supera la quietud aterrorizada de los vivos. Esta vivacidad danzante es vista por algunos teóricos como el profesor Richard Buxton, como la definición visual de lo sobrenatural, lo que se podría también clasificar como aquello que entra dentro del territorio de lo que Freud definió como preternatural (*Das Unheimliche*)⁴.

Ya en el siglo XIV empiezan a encontrarse obras pictóricas y escultóricas que asemejan tanto los *Triunfos de la Muerte*, la alegoría del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y las danzas de la muerte⁵. Lo que podría entenderse como variaciones de un mismo tema es la Muerte enfrentada a los vivos, ya sea mediante la metáfora de la danza, la conquista o el diálogo, en cambio los personajes que representan la Muerte varían, siendo la escena siempre la misma: el enfrentamiento de los vivos ante la realidad de la Muerte. Un ejemplo de la compatibilidad de estas representaciones de la Muerte es el claustro de Clusone, que ya en 1485 incluía ambas obras: un *Triunfo de la Muerte* y una danza de muertos. En 1424 el mencionado cementerio de París tenía ya un relieve con el *Encuentro*, junto a la danza que cubría el pórtico complementada con las estrofas didácticas que recogió Guy Marchant en 1486. Ambos testimonios fueron destruidos en el siglo XVII. Otros ejemplos de cómo la representación de la danza y la alegoría del *Encuentro* se entendían como diversas formas de un mismo tema son las pinturas de la

⁴ Herbert González se refiere a una comunicación del profesor Richard Buxton pronunciada en la Universidad Complutense de Madrid el 29 de septiembre de 2001 y titulada “Fantasmas griegos: contextos y control”.

⁵ Ana Luisa Haindl como ya se ha observado anteriormente matiza las similitudes entre las danzas de la muerte y los llamados *Triunfos de la Muerte* (Snyder 486).

capilla de Kermaria an Iskuit y las de la iglesia de La Ferté-Loupière. Ambas producidas en el periodo finisecular entre el final de la Edad Media y el principio del Renacimiento.

1.9. Hipótesis de trabajo, ¿qué supone la representación de la muerte?

A nuestro ver, la representación de la muerte supone una mediación ante aquello que sabemos resuelto, pero que sin embargo nunca vamos a conocer de primera mano. Por ello, la única forma de convertir la muerte en materia con la que trabajar es transformarla en un objeto sobre el cual podamos ejercer acción humana. Es necesaria hacerla tangible, física y por tanto regida por nuestra égida cultural. Esta necesidad de representación interpone un objeto artístico entre la certeza del morir y nosotros, mediante un ejercicio de distanciación, nos colocamos en posición de intelectualizar la muerte. Por consiguiente, nos preparamos para el paso último de la existencia. Este punto de vista reivindica el concepto de *mimesis* y el arte en su totalidad, tal que principio paliativo y lección moral.

Sin embargo, la representación de la muerte no queda reducida a un aparato protector contra las inseguridades vitales. También se propone como un vehículo privilegiado para reafirmar aspectos colectivos y personales, así lo afirma Kinch: “the mediating image of death provided a platform for both visual and verbal artist of the late medieval period to affirm their personal, social and political identities in the face of the self-negating fact of death” (4). Los artistas ejercían la labor de chamanes de la tribu, encapsuladores de psique colectiva, dando a luz contenedores estéticos, una suerte de objetos culturales a través de los cuales los receptores experimentaban una síntesis ideológica. De ese modo la fascinación estética de la contemplación realizaba una doble misión: ayudaba en la aceptación de la realidad y al mismo tiempo proponía una visión

estética ideologizada de dicha realidad. Por lo tanto, las representaciones de la muerte, variadas en el tono y el medio de comunicación elegido para su transmisión, suponen un campo de batalla social.

1.9. *Ars Moriendi*

La mimesis de la muerte gozó de una gran expansión durante el siglo XV, pero la teoría que la fundamenta plantó sus raíces en el interior de los espacios monásticos mucho antes. Lo que en un primer momento fue tarea monacal, la toma del cuerpo como objeto de representación y experimentación, acabó por ser objeto de miríadas de versiones profanas: “the image of death was a product of monastic meditation, not its vitiated re-interpretation by the multitudes” (Kinch 6).

La intención monacal de las primeras ficciones era salvar la separación entre la *mimesis* y la realidad, convocando la decadencia física de los muertos y dejando afectada la superficie emocional de los vivos. Se trataba de una tarea puramente pragmática, a saber, unir el mundo intelectual y el mundo material para conseguir un efecto palpable sobre las personas. Estamos ante una concepción de la ficción entendida como herramienta propagandística, cuyo objetivo era conseguir efectos cognitivos sobre las cosas, establecer una unión directa entre imagen representada y realidad afectada.

Esta clase de instancia monacal, que adoptó el nombre de *Ars Moriendi*, gracias a la expansión de las ordenes mendicantes durante el final del siglo XIV y a las nuevas formas de reproducción visual, se mudó a una dimensión laica a medida que se hacía más popular:

Sólo desde que se desarrolló la predicación para el pueblo, con el auge de las Órdenes mendicantes, redoblaron las exhortaciones hasta convertirse en un coro amenazador que resonaba por el mundo con la vivacidad de una fuga. Hacia el final de la Edad Media vino a sumarse a la palabra del predicador un nuevo género de representación plástica, que encontraba acceso a todos los círculos de la sociedad, especialmente bajo la forma del grabado en madera. (Huizinga, 194)

Del mismo modo, fruto de su fenómeno de expansión, pasó del latín a sus traducciones vernáculas para al final ser originada únicamente en éstas últimas. Además del *ars moriendi*, la difusión del cual se produjo al mismo tiempo que las de las danzas, existían otros tres temas populares que reflejaban el efecto de la muerte sobre el hombre: aquel que se preguntaba sobre los individuos gloriosos que una vez poblaron la tierra (*ubi sunt*); la reflexión sobre el efecto de la putrefacción en lo que una vez fue belleza terrenal (*memento mori*); y finalmente se encontraban la ya mencionada *danse macabre*, centrada en la manifestación igualadora de la muerte, sorteando distinciones de clase o Fama (*omnia mors aequat*): “La danza de la muerte no era sólo una piadosa exhortación, sino también una sátira social, habiendo en los versos que la acompañaba una leve ironía” (Huizinga 166).

1.10. La muerte en lo popular.

La adopción plena de la representación de la muerte por parte de la cultura popular cambió lo que hasta entonces se había entendido como tal *mimesis*, permitiendo aunar un amasijo de esferas de influencia social, todas ellas anudadas en manifestaciones estéticas con el nexo común de la concreción de una abstracción, la muerte:

Though representations of the dead and dying body proliferate in the late medieval period, an explosion of new visual forms permeated all aspects of medieval cultural life, as economic, religious, and technological developments fundamentally changed visual culture by multiplying the outlets for visual creativity. (Kinch 12)

La generalización de esta manifestación estética, fruto de su amplia aceptación por el público, trajo consigo la inclusión de subyacentes reflexiones sobre las tensiones de poder dentro de cada sociedad. De ahí que, en sus manifestaciones, ya sean textuales o pictóricas, frecuentemente estén reflejados todos los estamentos de clase, en muchos casos subrayando su relevancia jerárquica dentro de esa misma colectividad. A todo ello hay que añadirle el hecho de que a partir del siglo XIV se promocionó aquellos espacios adecuados para la contemplación masiva, buscando un mayor acceso al público, con ello fomentándose el incremento de murales y manuscritos ilustrados en los que vehicular esta clase de representación. Del mismo modo, la mimesis de la muerte, estabilizada como fuente de expresión social, también servía como instancia de homogeneización cultural y política, además de estética. Es decir, un tema antropológico y ampliamente expandido geográficamente por toda Europa, paradójicamente formaba parte de los pilares de identificación y diferenciación entre comunidades humanas vecinas.

1.11. El texto francés y el texto castellano.

El texto francés editado por Marchant en 1486 (*Miroer Salutaire*) y referido a la danza de los hombres se compone de 92 estrofas octosilábicas (ABABBCBC), que serían nueve si consideramos la prosodia castellana. Empieza con un prólogo de “la autoridad”, enunciador de la universalidad de la Muerte, dando paso a cuatro músicos muertos. Estos

conversarán con los diferentes personajes retratados en la *danse*. Concluye con el retorno de “la autoridad” y su reivindicación de la inevitabilidad del morir. A diferencia de la versión castellana, los personajes de la *danse* no presentan una estructura de alternancia entre civiles y religiosos. Los personajes que se repiten en ambas son el papa, el rey, el cardenal, el patriarca, el arzobispo, el condestable, el obispo, el caballero, el abad, el escudero, el mercader, el abogado, el canónigo, el físico, el cura, el cobrador, el monje, el usurero, el fraile y el hermitaño. En la versión francesa se cuenta entre otros con el rey muerto; mientras que éste en la castellana está vivo; en ésta última sí encontramos además de algunos otros, el rabino, el alfaquí y el santero, junto a las dos doncellas, todos ellos faltan en la *danse* francesa.

Se podría sostener que la obra de Marchant no trata de una danza de la Muerte, sino más bien una danza de muertos, pues no hay una personificación de ésta como la hay en la castellana. En la *danse* encontramos muertos danzando, los músicos, pero no la presencia de la Muerte. La *dança* conlleva una mayor intelectualización del concepto, mientras que la *dance* invoca un mayor interés mimético-visual. Es posible especular que la versión francesa sí pudiera haber sido representada, o al menos guardase características que la hiciesen susceptible para adaptarse como representación bailada ante público:

¿Se animaron las *danzas* con escenificaciones, o se limitaron a proclamar su lúgubre mensaje desde los muros, tablas y códigos en que estaba representadas? Esto último es lo que parece más probable, a pesar de lo cual, hay noticias de alguna escenificación; tal, la que ordenó el duque de Borgoña, en 1449, en su *Hôtel de Brujas*. (Lázaro Carreter 81)

Según Lázaro Carreter (1965) la versión castellana tiende a la sátira de resonancias terribles y atroces, mientras que su homóloga francesa manifiesta un interés doctrinal resumido en una sentencia, la cual concluye cada diálogo entre personajes, quienes desde un inicial terror viran a una resignación fatalista de tintes cristianos. Por otro lado, mientras que en la castellana la obra se configura mediante diálogos, en la versión francesa el relato se concentra en la descripción plástica de escenas fundamentalmente visuales, reforzando con ello la hipótesis de ser susceptible de adaptación danzada. Dicha hipótesis es discutible para el texto dialogado. Los personajes se presentan con uno de los cuatro muertos y en ningún momento son reclamados por ese “ángel de la Muerte” de la *dança*. Por su parte, a diferencia de la castellana, la versión francesa gozó de amplia repercusión en la Europa de la época, tanto en su vertiente visual como textual:

Muy pronto, ya en 1430, John Lydgate vertió su texto al inglés con el título de *The Dance macabre* y, en 1495, Pere Miquel Carbonell dio a conocer una traducción al catalán, que él mismo amplió en 1497 con estamentos propios de la sociedad catalana de aquel entonces. Debió de existir, además, una versión holandesa conocida bajo el nombre de *Makkabeusdans*, base de la *Totentanz* mural de Lübeck (ca. 1493). Es más, hacia 1443, aparecerían en Francia, Alemania y Suiza versiones en estrofas de cuatro versos, que algunos críticos considerarían como posibles reminiscencias de formas todavía más primitivas (Solà-Solé 27)

1.12. Antigüedad y recorrido de la *Dança*.

Solà-Solé defiende que la *Dança* castellana, siendo de 1392 o 1393 según sus estimaciones, sería más antigua que la *Dance macabre*, por tanto, se convertiría en una de las manifestaciones europeas más ancianas. Sin embargo, obvia la posibilidad que el primer poema de la danza fuese el del convento de Würzburg en 1350 o bien un poema compuesto por el poeta de lengua francesa Jean Le Fèvre en 1376. Además, es necesario recordar que a finales del siglo XIV este tipo de danza se bailaba en forma de teatro moral, primero en iglesias y posteriormente como entretenimiento secular (Aberth 161).

Según Solà-Solé el término “macabre” derivaría del árabe “maqābir” viniendo a significar “cementorios”, teniendo en singular la forma de “maqbara” que vino a dar en antiguo castellano la forma de “almacabra”: designación de un antiguo cementerio de moros. Asimismo, el proceso de mutación lingüística también acabaría dando lugar a “macabes”, que referiría de nuevo a cementerio. Especula Solà-Solé que “maqābir” habría llegado a la lengua francesa por transferencia desde el catalán, a su vez transferida al cristianismo desde la cultura morisca establecida en el oriente de la península ibérica. Teniendo en cuenta que Solà-Solé apuesta por zonas limítrofes entre Aragón y Cataluña como el lugar más probable del origen de la *dança*, no sorprende su convencimiento. Para reafirmar su postura recuerda que en el *Llibre Vermell* del convento de Montserrat (siglo XIII-XIV), benedictino, hay nueve estrofas de una canción latina para devolver el ánimo a los peregrinos, *ad mortem festinamus*, posiblemente cantada en coro e incluso tal vez danzada. En cuanto a la cultura morisca que permitiría el surgimiento del tema europeo, hay registros de danzas funerarias hasta el siglo XIX en el Alto Egipto en las que el velo

de cadáveres mezclaba el lamento con cierto tipo de baile y canto. Concluye su hipótesis Solà-Solé:

Es muy probable que algo parecido se practicara en las ceremonias fúnebres de los moriscos españoles. Se podría, pues, suponer con ello que la *Dança* castellana era una adaptación (“Trasladación”) de una danza catalano-aragonesa compuesta hacia fines del siglo XIV. A su vez, esta danza más primitiva hubiera respondido a cierta preocupación dentro del ámbito catalano-aragonés por el tema de la Muerte, que recibiría considerable impulso de una poderosa corriente elegíaca y de costumbres funerarias existentes entre los moriscos de la región. De ahí el término *macabre*, recogido, juntamente con el género, por los autores franceses a través de la zona catalano-aragonesa y, desde el núcleo parisino, esparcidos ambos, término y género, por todo el ámbito europeo. (Solà-Solé 29)

Se añade a favor de esta hipótesis el que José Carlos Castañeda (2009) haga un repaso a la costumbre islámica de vivir en campo santo que indirectamente parece apoyar la hipótesis de Solà-Solé. Castañeda tiene testimonio de esta costumbre al menos desde el siglo XV, cuando, a causa de la presión demográfica, parte de la población egipcia se trasladó a vivir en necrópolis⁶:

Ya John Lloyd Stephens (Incidents of travel in Egypt, Arabia Petraea and the Holy Land, 1805-1852) escribía: “En Egipto ya había visto a los árabes en tumbas

⁶ lo que recuerda a la descripción contemporánea que hace Huizinga sobre la actividad pública del cementerio de los Inocentes de París durante la Baja Edad Media.

y entre las ruinas de los templos...” Al menos, más de un millón de personas viven en compañía de los muertos en los Cementerios de los califas o las Tumbas de los mamelucos, como el pueblo las llama. Ahí habitan familias enteras, en las capillas y otras construcciones funerarias que los musulmanes se hicieron edificar aquí desde el siglo XV, cuando este cementerio surgió alrededor a las tumbas de los mamelucos que ahí se encontraban. El cementerio del Sur o al-Qarâfat, es aún de mayores dimensiones que el del norte, y ambos son verdaderas necrópolis, ciudades de muertos donde vive una población muy amplia, obligada a ello por la carencia de vivienda en Egipto. (494)

1.13. Influencia de las danzas en la península.

La repercusión de la danza de la muerte tuvo amplia resonancia en la Baja Edad Media y el Renacimiento peninsular: Miguel Carbonell, archivista real de la Corona de Aragón, copió una traducción de la versión francesa al catalán en el siglo XV⁷ (Zvonareva 2015).

En 1557 en Toledo salía a la luz el *Auto de las Cortes de la Muerte* de Michael de Carvajal y Luis Hurtado; *Loa y auto sacramental de las Cortes de la Muerte* (S. XVI–XVII) se cree que fue obra de Lope de Vega. Estas dos últimas obras son las que podría haber tenido en la cabeza Miguel de Cervantes para el capítulo XI titulado “De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»” de la segunda parte del *Quijote* (1615) que se pasará a analizar posteriormente.

⁷ Zvonareva especula satisfactoriamente que la traducción de Carbonell difícilmente podía ser la original, siendo esta última probablemente anónima y no habiéndose basado en la versión de Guy Marchant.

1.14. La mentalidad de la época

La mentalidad del escritor tardo-medieval recurre constantemente a la idea de la Fortuna. Por un lado, es necesario comprender a qué se refiere uno cuando habla de mentalidad, por otro lado, cuál es exactamente la imagen que tenemos en mente al decir Fortuna.

Mentalidad, entendida como elemento sobre el cual giran los estudios historiográficos, es un término fundado por la *École des Annales* francesa a principios de la década de los 30, que tiene como objetivo no solo estudiar las bases económicas de la historia, sino también las psicológicas y culturales, léase antropológicas. La disciplina histórica en busca de las mentalidades permite el uso discrecional de objetos artísticos como testigos de una mentalidad tiempo-espacial definida, legitimando un ejercicio de reconocimiento basado en la inducción desde lo particular a lo colectivo (Barros). En este trabajo, “mentalidad”, así como sus términos sinonímicos, debe entenderse tal como lo desarrolla la *École des Annales*, que asumo tiene su doble en el concepto de “horizonte de expectativas” de Hans Robert Jauss (2013).

El ente Fortuna es una figura todopoderosa, pero manipulable mediante fe, ingenio y trabajos espirituales. Fortuna es ese lugar donde el hombre medieval encuentra demonios, amor despechado, tentaciones materiales y fuerzas sobrenaturales. La dialéctica medieval puede conceder al hombre treguas e incluso victorias temporales, pero la derrota final es segura. Pero hay otra figura presente en la escena medieval, que a diferencia de la Fortuna no permite diálogo ninguno: se trata de la Muerte.

A su vez, es necesario profundizar en el concepto de movilidad social durante la época medieval, ésta era muy limitada, aquellos que pertenecían a las capas humildes de

la sociedad tenían la certeza de nacer y morir sin cambiar de estamento. Pero es precisamente la figura de la Muerte la que actúa de figura igualadora (*omnia mors aequat*) del componente social. Ya le haya tocado a uno ser Papa, Emperador, Rey o campesino, la certeza de la muerte deviene un tema universal que no permite diferenciación ninguna:

La Muerte lo iguala todo, porque los huesos del rico y los del pobre son iguales. Pero también los de la mujer hermosa son iguales que los del resto de los mortales. Horacio dijo *carpe diem* y Ronsard repetirá *Cueilliez dès aujourd'hui les roses de la vie*; entre estos poetas y frente a ambos el predicador del siglo XV Olivier Maillard nos habla de una dama de Vendôme que pidió a su confesor que le trajera de París un buen espejo; el confesor accedió y regresó a Vendôme con la calavera de la que había sido la dama más hermosa de París”. (Riquer and Valverde 379)

Y es que los códigos simbólicos están muy marcados durante la Edad Media, lo que permite que la imagen de la calavera asociada al espejo refiera metafóricamente a un *memento mori*, que en el caso de las mujeres se asociaba a la pérdida de belleza y por lo tanto de poder social; mientras que, desde un punto de vista estamental, conduce a la certeza de la derrota también para los estamentos poderosos.

Este sentimiento es el que vertebra las imágenes medievales de la muerte. Todas ellas *memento mori* alegóricos que pierden su forma explícita de sermón, pero mantienen la esencia terrorífica de la vivencia de una muerte omnipresente y contemporánea. Especialmente, tras el paso de la Peste Negra que arrasó los territorios europeos a

mediados del siglo XIV (1346-1351), acabando aproximadamente con un tercio de la población que habitaba en esa área geográfica (Byrne 2004). La alta tasa de contagio de la enfermedad sugiere la conexión entre todos los hombres, que parecen estar tocados por la muerte en una especie de coreografía macabra de la cual estuviesen obligados a ser danzantes. Aquello que diferencia a un cadáver de otro no es más que lo circunstancialmente material, los despojos que se conservan accidentalmente: ropas, joyas o cualquier otra clase de objetos que cesan de tener valor, ya sea material o simbólico. Esa misma singularización superficial es la que se observa en las imágenes de las danzas de la muerte, bajo la atenta mirada burlona del cadáver descompuesto o el esqueleto animado.

1.15. Diálogos de muertos.

En el caso castellano, la Muerte entabla un diálogo guasón y sádico con sus inmediatas víctimas que salvo alguna excepción se muestran aterradas e intentan esquivar su destino. Recuerda esta representación del fallecimiento a los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samosata: Caronte obliga a los fallecidos a pasar sin posesiones materiales ni ropas de ninguna clase al más allá. Todos igualados en la muerte, a diferencia de las muchas distinciones en vida. El único personaje que no se lamenta ante la pérdida material es el auténtico filósofo, Menipo, quien se enfrenta al resto de sus compañeros, pues él mantiene sus posesiones, que según el autor no son del mundo material, sino del espiritual, y por tanto siguen con él:

Voy a decíroslo: es menester que os embarquéis desnudos y que dejéis en la orilla todo ese aparato inútil; aun así, apenas cabréis en la barca. Tú, Mercurio, te

encargarás desde luego de no admitir a ninguno que no venga muy aligerado y que, según he dicho, no haya abandonado su equipo. Te pones en la escalera y los reconoces y recibes, obligándoles a que suban desnudos. (Luciano 91)

Si bien esta obra de Luciano de Samosanta mantiene a la vez un tono principalmente bromista y reflexivo, los personajes no reflejan los estamentos sociales de la época, sino que representan a personajes histórico-mitológicos, quienes al llegar al país de los muertos, ya sin sus características notables, dejadas atrás al fallecer, se declaran infelices. Al igual que en la *Dança* castellana hay excepciones, principalmente rangos eclesiásticos humildes; en el diálogo de Samosanta encontramos una excepción, el filósofo Menipo, quien al haber perseguido durante su vida la sabiduría, ha podido conservarla en el más allá y se declara satisfecho. Tanto en los diálogos de Samosanta como en los diálogos de la *Dança* castellana se detecta un dogmatismo muy acentuado, junto a un sentido del humor que los sitúa en el discurso de la tragicomedia grotesca.

1.16. La experiencia de la muerte medieval.

La Muerte no acepta diálogo ninguno, las estrategias que servían para mantener la Fortuna a distancia, o al menos hacerla soportable, fracasan ante la manifestación de la Muerte burlona, la cual solo responde ante un ser superior, Dios:

Ante la muerte nada valen el poder ni la miseria, la vileza ni la santidad, el orgullo ni la mansedumbre, la belleza ni la valentía, la ciencia ni la humildad, la sequedad de corazón ni la ternura; todos, buenos y malos, conformes o no, han de bailar grotescamente y oír las impertinencias y las despiadadas burlas de la Muerte. El

único señor de ésta, Dios, ya se encargará de premiar a los buenos y de castigar a los malos. (Riquer and Valverde 380)

Según Huizinga la clave para entender la experiencia con la que vivían los contemporáneos de las danzas estaba en el surgimiento de las órdenes mendicantes, las cuales suponen una expresión de la sociedad de la época enfrentada al hecho de la muerte. A la fuerza oral del predicador ante su audiencia se sumó en la Baja Edad Media el grabado en madera. Ambas formas de transmisión permitían comunicar la idea de la muerte de forma emotiva. Pero el grabado, fruto de su simpleza icónica, era un recurso de carácter primitivo dando forma a la complejidad de conceptualización de siglos anteriores. Ahora la muerte requería expresarse en toda su intensidad: “Cuanto había meditado sobre la muerte el monje de las épocas anteriores se condensó entonces en una imagen extremadamente primitiva, popular y lapidaria de la muerte, y en esta forma fue expuesta la idea verbal y plásticamente a la multitud (Huizinga 194)”.

Así pues, se resume la experiencia de la representación de la muerte en la Baja Edad Media en una vida fundamentalmente caduca, eso sí, expresada desde múltiples y variados temas literarios muy comunes en la época: *ubi sunt*, *tempus fugit*, *de contemptu mundi*, *vanitas*, *memento mori*, *ars moriendi*. En resumidas cuentas, la danza de la muerte celebra lo inexorable del morirse. Hay una amplia tradición elegíaca sobre el tema del *ubi sunt*, antes y después de la Baja Edad Media⁸; y también se configura como metáfora especular que revela el *tempus fugit*. La imagen del espejo es la que desata el horror del

⁸ Remitirse a Bernardo de Morlay (1140), a la poesía franciscana del siglo XIII (Jacopone de Todi, *joculator Domini*; *cur mundus militant sub vana gloria*), a Dionisio Cartujo (*Cuatro Novísimos*), a Chastellain (*Le pas de la mort*), a Villon (*Ballade des dames du temps jadis*; *Ballade des seigneurs du temps jadis*) o a Olivier de la Marche (*Parement et triumphe des dames*).

espectador ante la danza. Todos estos temas están ya expuestos en el poema *Le Miroir de Mort* de Chastellain.

El horror de la descomposición reflejada en estas representaciones, bien conocidas durante la Edad Media, solo se traslada al arte pictórico a finales del siglo XIV: el cadáver se percibe durante siglo y medio como un objeto podrido en descomposición, nunca se lo juzga como el inicio de nueva vida. Hay un carácter macabro-pesimista que provoca que la agonía sea un tema recurrente en la literatura religiosa de la época. Recuerda Huizinga que en la Baja Edad Media se acaba por generalizar una visión despreciativa de la vida, que se recoge en toda su intensidad en el *De contemptu mundi* de Inocencio III: para todo monje la belleza corporal es simplemente superficial (metafórica y literalmente). Bajo ella solo hay fealdad, de ahí la necesidad de la humildad ascética.

1.17. La danza de muertos como expresión de un *Zeitgeist* materialista⁹.

Huizinga juzga el otoño de la Edad Media de materialista ya que se trata siempre de manera muy pesimista la representación de la muerte. Un buen ejemplo sería la concepción perenne de la belleza femenina que encapsula perfectamente el espíritu de la época. Todo ello determina que se vea el propio cuerpo como *memento mori* continuo. Ya no hay un sentido espiritual, sino que se reproduce un lamento de carácter material por la belleza perdida, de ahí ese *Zeitgeist* materialista.

⁹ Para una aproximación satisfactoria a la mentalidad finisecular de la Baja Edad Media se hace necesario un repaso a la obra de Bakhtin (1968). La figura de la Virgen María como *mater dolorosa* está magistralmente estudiada en Alone of All Her Sex: *The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (Warner 1976).

Durante los siglos XIV y XV el terror fantasmagórico y la religión se unen en la representación de la muerte. Esto provoca manifestaciones de la muerte iguales a las de las danzas, e incluso representaciones anteriores. La meditación del hombre bajo medieval giraba en torno a: la muerte, el juicio, el infierno y la gloria. Un ejemplo paradigmático es de nuevo el tema del *Encuentro*, conocido al menos desde 1280 que supone el paso previo a la aparición de la danza de la muerte desde una comprensión repulsiva de la representación de la muerte¹⁰. Es posible que la representación dramática de la danza haya precedido a su representación visual., con ello de nuevo nos remitimos a la conocida representación que según el conde de Laborde¹¹ tuvo lugar en Brujas en 1449 en honor a Felipe III, duque de Borgoña.

Finalmente, para Huizinga la muerte de la danza no es una representación amable de un universal, sino un grito de dolor ante nuestra muerte segura. Es terrenal, dolorosa y profundamente individual. La Baja Edad Media es una época de extremos entre la total desesperación por la pérdida material, y la experiencia del júbilo por saberse objeto de la salvación espiritual eterna. La danza y la figura horrible del esqueleto pertenecen a ese primer campo de la pérdida material del yo.

1.18. Lo macabro.

¿En qué consiste exactamente lo macabro? Según Philippe Ariès el sentido de lo macabro es el fracaso del hombre expresado mediante la descomposición. Lo macabro es al mismo tiempo un reconocimiento que la muerte habita preparada en el interior de todo individuo, y una declaración de apego a la vida. Es pues la pasión del que se sabe muerto

¹⁰ Para una mayor exploración del fenómeno general de la muerte en la Baja Edad Media consultar Emile Mâle, *L'Art religieux à la fin du moyen-âge* (1862).

¹¹ (Laborde 1849).

en diferido. El hombre redescubre su singularidad como sujeto mediante la reflexión sobre la muerte. Ya se observa en el epicureísmo y tiene eco en la cultura romana que se retoma a partir del siglo XIII: “captamos ahora dicho cambio en el espejo de la muerte: *speculum mortis*, podríamos decir a la manera de los autores de aquel tiempo. En el espejo de su propia muerte cada hombre redescubría el secreto de su individualidad” (Ariès 61).

Es necesario señalar que hay una variación en la toma de conciencia de la propia muerte a partir del ocaso de la Edad Media. La mutación en la Baja Edad Media se produce porque el moribundo es juzgado no por sus iguales, sino por el bien y el mal que habitan su interior, es tentado y de su resistencia o subyugación a la tentación, resultará su salvación o condenación. El hombre debe renunciar a todo, tanto posesiones materiales como a los seres queridos, de lo contrario iría al infierno ya que no se entregaría del todo a Dios. La Baja Edad Media se alejó del modo tranquilo de representar la muerte anterior (*Chanson de Roland*). Había que acudir a las plegarias de la iglesia para garantizarse una salvación que en el milenio anterior había sido una certeza. Este cambio de sensibilidad hacia la salvación, como ya se ha apuntado, se debe a los clérigos mendicantes. Allí donde en el siglo XII y XIII, pese a mostrarse los efectos de la muerte sobre los vivos, se pretendía una voluntad piadosa en la reflexión sobre la muerte, dicho fenómeno provocaba un cierto desprecio por lo material resumido en el *contemptus mundi*. En cambio, en el siglo XV la sensibilidad se concentra en la destrucción corporal del individuo, olvidando su rasgo espiritual. Se produce pues un cambio de mentalidad en dicha sensibilidad ante este fenómeno y surge lo macabro como tal.

Para Ariès los temas macabros muestran un reconocimiento de falibilidad humana, pero no un temor a la muerte, representación de la cual servía como canto a la vida y como reconocimiento a su fragilidad preciosa. El temor se dirigía hacia la condenación eterna del alma:

Temor a la condenación y no temor a la muerte, como dice M. Le Goff. Por más que esas imágenes de la muerte y de la descomposición fueran utilizadas para despertar ese temor, en origen eran, no obstante, ajenas a él. En el fondo, no significaban el temor a la muerte ni al más allá. Eran más bien el signo de un amor apasionado por la vida y de la conciencia dolorosa de su fragilidad, en el umbral del Renacimiento: aquí se encuentra uno de los ejes de Tenenti. (146)

Según Ariès, la modernidad consiste en el reconocimiento por parte del hombre de su fracaso existencial y su futilidad como sujeto, sentimiento que no existía durante la mayor parte de la Edad Media y que empezó a originarse cuando ésta empieza su decadencia. El hombre de la Baja Edad Media asociaba su sentimiento de fracaso directamente con la certeza de la muerte. Y es en el siglo XV cuando la muerte se convierte en muerte macabra, reivindicación del ansia de vivir que en último término reconoce su fallida inevitable al saberse pese a su autonomía, sujeto finito.

1.19. La muerte, desde la Edad Media al Renacimiento.

Finalmente, es necesario traer a colación el trabajo de Alberto Tenenti, al que Ariès hace referencia numerosas veces. Tenenti diferencia entre cómo se entendía la muerte en el medievo, y cómo a medida que la Baja Edad Media va progresivamente dando lugar al Renacimiento, la mentalidad respecto a la vivencia del morir queda

también afectada. Tenenti concluye de sus estudios que la gran diferencia en la interpretación de la muerte entre épocas estriba en el hecho de que en la primera se considera la muerte como el mero pasar hacia la eternidad, siendo todo lo material no más que una “antecámara” del paraíso. Dicha visión cambia progresivamente con la llegada del humanismo, que rompe con la hegemonía de la muerte en tanto episodio esencial de la existencia, y se empieza a comprender la fragilidad humana más allá del sentimiento religioso (Tenenti 1952).

1.20. Las danzas en tierras catalanas.

Se hace necesario por su proximidad geográfica y posible influencia mutua repasar por último el corpus de la literatura catalana, en el que se encuentran tres obras que tienen destacada relación con las danzas de la muerte. La primera es la traducción al catalán de la *Danse macabre* francesa hecha en un primer momento por Pere Miguel Carbonell y continuada por Gaspar Nadal de finales del siglo XV o principios del XVI. Sin embargo, esta traducción provendría de una versión de la *Danse* distinta de la de Guy Marchant (Zvonareva 2015); existen también unas *Coblas de la Mort* integradas en el *Llibre del Venturós Peregrí* datadas en el siglo XVI (Mahiques Climent 2015); finalmente está la *Representación de la Mort* fechada a principios del siglo XVI y que resulta la más interesante de las tres obras tanto por su independencia temática como por su contenido narrativo (Kovács 2012). Esta *Representació* muestra diferencias de estructura respecto a danzas medievales anteriores, Lenke Kóvacs subraya el hecho de que:

La Representació de la Mort està clarament relacionada amb la tradició medieval de les danses de la Mort, però el seu seguiment del model es pot considerar com a bastant flexible. Igual que la dansa, la peça mallorquina mostra la vinguda de la Mort a l'home com a realitat sobtada i inevitable de la qual ningú no pot escapar. La novetat és que el drama cincentista ja no segueix l'esquema característic del gènere segons el qual la Mort o els morts s'apoderen de les seves víctimes en un ordre fix, normalment començant pel papa o l'emperador i descendint jeràrquicament fins al nivell més baix de la societat,... que d'altra banda reflecteix molt clarament a l'escena que a la vida real és impossible de predir qui serà el proper a ser convocat a ballar amb la Parca. (259)

Lo que destacaría la impredecibilidad de la Muerte es que ninguno de los personajes espera su llegada y no hay ningún orden interno que permita predecir su aparición. Kovács considera que la *Representació* se ocupa de unos personajes que no solo muestran su clase social, sino que están retratados a base de perfiles individuales que permiten entenderlos como sujetos autónomos. Esta individualidad, alejada de la colectividad medieval, sería respetada por la figura de la muerte, que los trata de forma “más personal”. Ello podría deberse al hecho de que se trata de una obra renacentista. De ahí que algunas figuras no actúen en tanto representación de un estrato social, sino a partir de un cierto libre albedrío. Destaca Kóvacz la figura del pobre y del fraile, quienes no quieren morir pese a sus circunstancias personales penosas.

El elemento narrativo más destacable de esta obra es el aplazamiento que la figura de la Muerte le concede al personaje del joven. La Muerte, expresando una visión de la vida pesimista, recupera la imagen del *Encuentro*, pese a que acaba por concederle al

personaje su deseo. Éste, a su vez, pide a la Muerte que le avise cuando va a llegar su final. A lo que la Muerte vuelve a asentir. El joven, sabedor que no morirá hasta la vejez y que al llegar el momento será advertido de ello, decide tomar una filosofía vital basada en el *carpe diem*. Kóvacs ve en este episodio la reproducción de la polémica eclesiástica que tuvo lugar durante el Concilio de Trento, ya que el joven pretende salvarse únicamente por ser creyente, pero no por actuar en consecuencia al credo cristiano:

En la figura del Jove, l'autor anònim tracta la qüestió de la justificació, un tema altament polèmic en la confrontació entre protestants i catòlics, que va ser molt discutit durant el Concili de Trento (1545-1563). El Jove és presentat com un herètic, que espera obtenir la salvació al seu llit mortuori sola fide, és a dir sols per la fe, sense tenir en compte les seves accions. Ara bé, es fa palesa que la seva suposada fe no és res més que una farsa perquè s'expressa en termes similars a aquells que no creuen en la resurrecció. [...] La seva actitud autosuficient i calculadora demostra que ignora la naturalesa de la penitència i el concepte de salvació per la gràcia divina, que són dos elements fonamentals del credo cristià.

(262 - 263)

Posteriormente, el joven, ya viejo, presume ante la muerte de la vida que ha llevado, incluso expresando su deseo de casarse con una joven, imagen a su vez medieval que queda expresada en el fenómeno del charivari¹². Ante la presencia de la Muerte el

¹² Charivari viene a significar en castellano “cencerrada” que toma buena parte de su significación del sonido que el “cencerro” produce: [Charivari] Les dictionnaires de langue espagnole et les encyclopédies accordent au mot — quand ils le retiennent — une origine française, et une encyclopédie va jusqu'à indiquer, catégoriquement, qu'il est synonyme du mot castillan *cencerrada*. [...] il faut admettre que dans les terres de langue castillane existe la coutume désignée par ces mots, mais à qui on donne un sens auditif

viejo se queja, pues le recrimina que no lo avisó. La Muerte contesta que eso mismo había ido haciendo año tras año, mediante imágenes de *Memento Mori*. El viejo reconoce dicha verdad. La Muerte acusa al viejo de ser responsable de su destino final al no haber llevado una buena vida y de ser incapaz de garantizarse su salvación.

Otro personaje destacado es el enterrador, quien muestra cierta simpatía hacia el viejo pese a haber sido un insensato, suspendiendo el juicio moral pero dejando claro el comportamiento erróneo. La Muerte continúa interpelando a todos los personajes de la *Representació*: recrimina al rico su materialismo pues le ha hecho perder el cielo, al pobre que prefiera seguir viviendo pese a su precariedad material, a la dama de que se vanaglorie de su belleza, tiene este fragmento elementos líricos de carácter marcadamente cortesano; el fraile pese a saberse merecedor del cielo, se muestra aterrado por la muerte, aunque la Muerte lo tranquiliza.

Kovács reitera la dependencia de la *Representació* con los *ars moriendi* medievales, pero ya en pleno siglo XVI. Asimismo, la figura del joven y su incapacidad de alcanzar la salvación por sí mismo, episodio alejado de la visión medieval, sitúa la obra en una mentalidad ya plenamente renacentista tomada por la influencia erasmista.

particulier par la relation établie avec un instrument bien défini — le crincrin (*cencerro*) et le bruit, peu harmonieux, qu'il produit (Le Goff 1981). La cencerrada se actúa en situaciones sociales que requieren requisitos específicos. Le Goff considera que hay cierta relación entre la muerte y el charivari, pues si bien el segundo responde más a eventos de unión como una boda, esta puede ser entendida en tanto simbología de la muerte de los contrayentes, ya que cambian de vida y de estatus social.

CAPÍTULO 2: *La Dança general de la Muerte*.

La revisión de esta obra es pilar fundamental de este proyecto, ya que *La Dança general de la Muerte* es la representación más antigua conservada de una danza macabra medieval en lengua española. Por ello, el análisis del poema permitirá iniciar un trayecto investigador que dibuje la evolución histórica de un discurso propio de los *ars moriendi*, en el que se pueda dilucidar una progresión diacrónica de la *mimesis* de la muerte en el ámbito lingüístico español.

Las reflexiones en este capítulo remiten entre otras a las contribuciones esenciales de Spitzer (1951), Valbuena (1953), Morreale (1964), Lázaro Carreter (1965), Deyermond (1970), Whyte (1977), Solà-Solé (1981), Le Goff y Cardini (1989), Infantes (1997) y Ariès (2011).

Debido a la brevedad del poema se va a llevar a cabo un análisis literario exhaustivo con el objetivo de detallar todos los elementos líricos relacionados con la representación del fenómeno de la muerte.

2.1. Introducción a la *Dança*.

La obra original se encuentra en la biblioteca de El Escorial. El código contiene varios textos, entre los cuales se encuentra la *dança general de la muerte*, previos a ella están los *Proverbios* del Rabí Sem Tob, el *Tratado de la Doctrina*, de Pedro de Veragüe; posterior a ella encontramos la *Revelación* o *visión de un hermitaño*, de autor anónimo. Finalmente incluye, añadido por otro copista, el *Poema de Fernán González*. El manuscrito presenta letra gótica libraria, común durante los siglos XIV al XVI, el papel tiene filigranas datadas entre 1465 y 1579. El texto está en letra negra y roja, y algunas de

las enmiendas desvaídas pueden ser difíciles de distinguir en ocasiones. Asimismo, hay enmiendas del copista, raspaduras y correcciones. Se data el manuscrito alrededor de 1480, aunque la composición de la obra como ya se ha comentado se especula que sea anterior (Solà-Solé 1981). El manuscrito ha sido publicado numerosas veces a lo largo de los siglos, siendo la versión más popular de la obra la que incluyó Lázaro Carreter en su antología de *Teatro medieval* (1965).

2.2. Autoría.

El manuscrito no indica autor ni fecha de composición. Josep María Solà-Solé (1981) sitúa la fecha de composición de la obra a finales del siglo XIV, concreta más exactamente entre los años 1392 y 1393. Solà-Solé basa su datación en:

La posible alusión al célebre talmudista Yishāq ben Šešet Perfet (1326-1408) en la referencia a un “rabí Açá” [...] fechas cercanas a la desaparición de aquel célebre rabí de la escena española, a raíz del terrible pogrom de 1391 que devastó las juderías españolas y, en particular, la de Valencia. (Solà-Solé 14)

De autoría anónima, sin embargo, existen ciertos indicios para delimitarla, como las huellas de formas lingüísticas de influencia catalana y aragonesa, además de alusiones muy concretas, por ejemplo: la del talmudista mencionado anteriormente, la de Santa María que podría referir a la Mayor del Pilar de Zaragoza y la de San Félix, natural de la misma ciudad. Estos restos apuntarían a la zona catalano-aragonesa como lugar de origen de la *Dança*. También se detecta una cierta relación con la orden de los benedictinos, fundamentada en la aparición de un “monje negro” en el texto, único personaje que no está sometido a la crítica de la Muerte. Solà-Solé apunta como lugar de autoría de la obra

el convento de San Juan de la Peña, habitado por monjes benedictinos, cercano a Cataluña y de comprobado culto a San Félix, junto a su hermano, San Voto, ambos originarios de Zaragoza y en el cual reposan los restos de ambos. La edición Sevillana de 1520 permite confirmar que la versión de El Escorial y ésta no tienen relación directa, más allá de provenir de un texto previo, tal vez el original, ya perdido.

2.3. Las danzas francesas.

La relación entre la *Dança* y las de origen francés es polémica, pues esta cuestión se circunscribe a la amplia tradición de representación de la muerte en Europa a lo largo de la Baja Edad Media. Es importante tener presente la versión francesa, la *Danse macabre des hommes* atribuida a Guyot Marchant, al menos él consta como primer impresor de París en 1485. En esta obra hace su aparición la Muerte en forma de cadáver en proceso de descomposición, no meramente como esqueleto animado. Philippe Ariès utilizó el término “transi”: “La palabra *transi*, de difícil traducción, se refiere específicamente a las representaciones medievales del cadáver descompuesto. Procede del verbo *transir* en su acepción de estar penetrado de una sensación que deja helado, que entumece” (Ariès 50). El “transi” es así una referencia directa al cadáver entumecido por la autólisis. La obra contiene 30 personajes, hombres todos ellos, lo que dará pie a una posterior edición con solo mujeres. La edición princeps de Marchant contiene 30 personajes, en posteriores ediciones se incorporarán otros personajes como el actor, una orquesta de cuatro “transis”, el legado, el duque, el maestro de escuela, el hombre de armas, el promotor, el carcelero, el peregrino, el pastor, el alabardero y el sonso.

Contrariamente, en la posterior *Dance macabre des femmes* (1491) atribuida a Martial d’Auvergne, como su título indica, solo aparecen mujeres, lamentablemente no

tiene tanta variedad de espectros sociales representados en ella. Los personajes que aparecen en esta danza femenina lloran por el paso del tiempo y la pérdida de un estado previo más feliz: “la duquesa llora su juventud, la burguesa no haber tenido tiempo para estrenar el traje verde que se compró en la feria, la jovencita mimada recuerda que dormía hasta la hora de comer y que le calentaban la camisa, la pastora se despide de su Gontier y la niña llora la separación de su muñeca...” (Riquer and Valverde 380). En la *Dança*, de mayor representación estamental, apenas hacen aparición dos mujeres que no tienen voz en el diálogo que caracteriza el poema.

2.4. La *Dança* como composición alegórica.

Margherita Morreale en su estudio sobre la *Dança general de la Muerte* nos habla del efecto profundamente alegórico de la *Dança general de la Muerte castellana*, que provoca su excepcionalidad como figura alegórica (1964). Dicha extrañeza viene desde su misma forma estilística, pues es que, si la obra tiene semejanzas con los cancioneros de la Baja Edad Media, también mantiene una estructura en forma de diálogo y susceptible de verse representada, pese a que no se tenga certeza de que así se hiciera regularmente. Avisa en contra de la tentación de ver en la *Dança* una sátira moderna ya que corresponde a una mentalidad medieval, y por tanto busca aleccionar a los espectadores mediante castigos y mandatos de “bien vivir”. Asimismo, pone en duda que pueda establecerse con certeza el contexto social del autor porque la obra cubre todos los estamentos sociales de la época, pudiendo por ello asignarse el autor a cualquiera de ellos. Pese a todo, es obvio la simpatía de ésta hacia el personaje del monje benedictino.

2.5. Especulaciones sobre el porqué de la *Dança*.

Tampoco hay certeza sobre la fecha de creación del poema, pese a los esfuerzos por fecharlo a finales del siglo XIV hasta a mediados del XV, Morreale parece dar crédito a la hipótesis de Florence Whyte de que el texto fuera escrito hacia 1400 (1977). En cuanto a la hipótesis de que la *Dança* responde a la presión que sobre Europa ocasionó la epidemia de Peste Negra de mediados del siglo XIV, Morreale la considera improbable por producirse esta última demasiado pronto o bien las posteriores ser demasiado breves. Además, subraya que los textos conservados de la *Dança*, tanto el escorialense como el de Sevilla de 1520, no son sino textos reelaborados de una o más versiones anteriores que de momento yacen perdidos.

Leo Spitzer cree que la danza de la muerte responde a una especie de continuidad antropológica, combinando la caza y los *revenants*, teniendo más en común con la cultura nórdica y germánica y menos con la semítica y grecolatina (Spitzer 1951). Lo cierto es que hay numerosos cuentos en los que los muertos se enfrentan a los vivos en las colecciones medievales de *exempla*, como recuerda Morreale. El dialogo entre el vivo y el muerto, tema medieval popular, se produce en una de las *Laudas* de Jacopone de Todi. Este diálogo da paso a la *Disputa del alma y el cuerpo*¹³, ampliada en la *Revelación de un ermitaño*, que a su vez se conserva en el mismo codex que la *Dança*. Mientras que en la *Disputa* solo habla el alma, en la *Revelación* también se da ocasión para que el cuerpo contra-argumente, el cual es descrito de forma más realista. Siendo el segundo más próximo al texto escorialense.

¹³ Ver (Orazi 2000)

Ángel Valbuena Prat en su *Historia De La Literatura* (1953) fecha la *Dança* como una producción típicamente de la Baja Edad Media. Señala que posee las siguientes características destacadas: “la expresión del dolor ante el morir, en una forma de sátira social, igualatoria, democrática, que une los papas y emperadores con los labriegos y mendigos” (229). La serenidad cristiana ante la muerte de los siglos XI, XII y XIII consideraba ésta como un simple pasaporte hacia el paraíso; ahí están los testimonios literarios de Berceo y Dante, quienes observan la vida como un episodio forzoso a través del cual se alcanza el cielo. Por contra, la llegada del gótico produce la toma de conciencia plena de la muerte, integrando una mayor esencia materialista en la mentalidad de los siglos XIV y XV. Valbuena da como ejemplo de esa nueva actitud ante la muerte la aparición frecuente del encuentro entre vivos y muertos. Además, destaca desde esta perspectiva la modernidad de Juan Ruiz con su *Libro de buen amor*, quien materializa la angustia ante la desaparición física del individuo. Ruiz, a diferencia de la *Dança*, produce una expresión más propia del gótico europeo, que no de la primera mitad del siglo XIV castellano.

2.6. La *Dança* como síntoma de un fenómeno antropológico.

La idea que habita las danzas de la muerte es que por el mismo hecho que anuncian la muerte de todos los seres humanos, independientemente de su condición y forma, tiene un contenido satírico-trágico. Explica Víctor Infantes que se consigue una sátira social de tintes muy negros y que participa del espíritu macabro de la época, que marca el tono de la Baja Edad Media (Infantes 1997). Y si bien se muestra la indiferencia de la parca ante el estatus social, también presenta su desafecto humano hacia las víctimas. Valbuena (1953), oponiéndose a Deyermond (1970), no considera que la *Dança*

de la Muerte castellana tenga un alto valor estético, sin embargo, la juzga relevante como resultado de un mismo fenómeno antropológico. Señala la adaptación desde la francesa al contexto hispánico, con la inclusión de los personajes del rabí y el alfaquí. Finalmente, parece decantarse por la hipótesis de que las danzas no estaban en ningún caso destinadas a la representación, siendo el diálogo tan solo un recurso estilístico propio de la época. De ahí que la versión catalana también tenga forma dialogada. Valbuena (1953) también llama la atención sobre el hecho de que la edición de la *Danza* castellana más antigua, la escorialense, comparta código con el poema titulado *Revelación de un ermitaño*, el cual trata la disputa entre el alma y el cuerpo y anuncia la presencia de un cadáver en proceso de putrefacción.

2.7. Estructura formal y desarrollo de la *Dança*.

El manuscrito de El Escorial posee 79 estrofas isométricas de ocho versos de arte mayor (ABABBCCB), un tipo de estrofa muy común en la poesía didáctica y religiosa española del siglo XV. Específicamente, la estructura de la danza baila en torno al número siete y a golpe de diálogos entre la víctima y la Muerte. Hay primero una introducción titulada “Prólogo de la traslación”. Posteriormente la Muerte se presenta y hace hincapié en su poder universal y lo imprevisto de su citación en cuatro estrofas; a partir de la quinta, el “predicador” reivindica la universalidad de la Muerte. Las estrofas sexta y séptima dan lugar a los “consejos” ante la inevitable llegada de la muerte. Posteriormente dos jóvenes doncellas, sus “esposas”, son presentadas por la Muerte, la que les asegura, casi de forma sádica podría decirse, la llegada del horror ante el decaimiento y la fealdad que ésta conlleva. No hay lugar en ella para la piedad y la resurrección predicada por Cristo. Es en la estrofa onceava cuando se establece la

estructura básica de la obra: la Muerte empieza a llamar uno por uno a todos los personajes a retratar. Finalmente, la Muerte se dirige a los que no ha nombrado y declara que los destinados a morir también están destinados a servir a Dios. Durante la llamada de personajes se alternan los civiles y religiosos en todo momento, formando una estructura en forma de espiral encadenada. Pese a que no hay certeza sobre si la *dança* fue alguna vez teatralizada o no, la configuración interna parece emular una cierta voluntad para su representación, tal vez recitación oral enfrente de un público. El leitmotiv se configura tal que así:

La Muerte invita a un determinado personaje a la danza; el personaje aludido intenta, en la otra estrofa, esquivar a la Muerte saliendo con toda clase de evasivas, lo cual da pie a que la Muerte, en la estrofa siguiente, critique su conducta en el mundo y, en el último verso, pase a invitar a otro personaje. (Solà-Solé 16)

2.8. El personaje de la Muerte en la *Dança*.

La Muerte es la figura fundamental en torno a la cual giran el resto de personajes secundarios de la obra, como si de un titiritero se tratase, señora de los destinos, haciendo danzar a su antojo a las marionetas que representan los distintos estamentos sociales de la época. Solà-Solé asemeja la parca a la figura orientalista del “ángel de la Muerte”, siendo ambas la personificación de una abstracción universalizante. La idea de Dios en boca de la Muerte no tiene gran protagonismo, sino que más bien parece conformarse como una excusa que le permite ejercer su dominio tiránico sobre los vivos, ya que da igual si el sujeto ha seguido los consejos del “monje negro” o no, si ha respetado fielmente los

dogmas cristianos o los ha vulnerado cínicamente, pues el trance de la vida llega ineluctablemente a su fin. La Muerte es un “thannedor” que convida a todos a bailar una danza al son de su “charanbela”:

En “corro” (LXXIX 8), no es una danza placentera, sino una “dança del lloro” (XXXVII 8), una “baxa dança” (XVIII 2), una “dança de dolores” (XXXIV 4), una “dança medrosa sobejo” (XVIII 6), una “dança negra, de llanto poblada” (XXX 3), una “dança de que no se parte” (XLVIII 6), una “dança muy dura” (LXXIX 7), una danza, en fin, “syn piadad” (XX 2). (Solà-Solé 17)

La música es definida como un “canto negro”, y el cantor posee una gran fealdad que a todos espanta, excepto al “monje negro”. La Muerte es una cazadora y una pescadora ataviada de los aparejos necesarios para su actividad de captura que turba a los sujetos a los que se aparece, debido a su decaimiento físico y a su fealdad monstruosa. Su visión trae ceguera y lleva a la locura, provocando la pérdida de los sentidos.

2.9. Originalidad de la *Dança*.

La *dança* es una de las obras de mayor singularidad literaria dentro de su temática europea, aunque su influenciada y calidad es discutida. La manifiesta intención de infundir terror en el receptor, evitando cualquier atisbo de placer estético, es coherente con la mentalidad tardomedieval, recalcitrante en su fatalismo existencialista. Esta singularidad se obtiene debido al uso de técnicas primitivas:

Los monólogos abocetan con primitiva rudeza a las figuras, dentro de aquellas circunstancias en que se producía, y no la evitaron, la ocasión de pecado; y las

denotaciones de la Muerte revelan brutal energía, familiaridad con el dicterio. El conjunto, a pesar de su monótona estructura, posee evidente agilidad, dentro de una búsqueda a ultranza del horror (Lázaro Carreter 84)

2.10. Desarrollo crítico¹⁴.

La *Dança* empieza con un “prologo en la trasladaçion” en la que el narrador explica cómo se trata el poema de una advertencia de la brevedad de la vida y cómo ésta debe ser vivida de forma humilde. Asimismo, podría inducirse que el narrador es un predicador dominico al que la Muerte da paso al principio de la danza; en contraposición a la figura del monje benedictino, que es la única figura en toda la *Dança* a la que la Muerte trata con deferencia. Ésta aboga por suspender el libre albedrío en favor de las exhortaciones de los predicadores, quienes aconsejan hacer buenas obras para perdonarse los pecados cometidos y comportarse de acuerdo a la clase social a la que cada individuo pertenece.

Después del prólogo anunciador se da paso al predicado de la Muerte con la primera estrofa del poema. Ésta se presenta como cosa cierta a todos los vivos, quienes asegura indudablemente tendrán una vida corta y de la cual no se pueden escapar a causa del arco que presumiblemente porta y con el que da muerte a los vivos. La presentación (“Io so”) sigue una forma familiar en los cancioneros que se puede encontrar asimismo en el *Poema de Fernán González*, incluido en el código del Escorial, cuando se declama “Yo so el conde, esforçad castellanos”. Se reproduce aquí la imagen de los triunfos de la Muerte, a la manera de *El triunfo de la Muerte* (1562) de Pieter Brueghel el Viejo. El

¹⁴ Para el análisis de la obra se ha utilizado como base textual la versión crítica realizada por Josep M. Solà-Solé (1981), cotejándola en todo momento con la realizada por Margherita Morreale (1964).

elemento macabro ya se detecta en el hecho de que se mente “con esta mi frecha cruel traspasante”, connotando cierto goce por parte de la enunciadora Muerte al acabar de forma cruel y violenta con los vivos y anunciárselo abiertamente a las víctimas.

Seguidamente en la segunda estrofa se maravilla la Muerte de la ingenuidad de los hombres, quienes piensan que son los otros quienes sufren enfermedades y padeceres. Pero el cuerpo del hombre desadvertido antes o después, y súbitamente, será corrupto por tumor o peste que lo hinchará y lo convertirá finalmente en un vil organismo destruido.

En la tercera estrofa la Muerte continúa su canto macabro burlándose del joven que cree que por el simple hecho de serlo no tendrá que afrentarla (“mançebo valiente/ o ninno de días,”). Contrapone el adjetivo “valiente” referido al joven con el de “inpotente” señalando al viejo, aunque parece interpretarse por la Muerte que el valor de los jóvenes corresponde a su ignorancia respecto a la igualdad ante la muerte de la vejez y la juventud. Ratifica la Muerte su gusto por visitar a sus víctimas de repente sin anunciarse, gozando del desconcierto del “mançebo” ante su llegada. Josep María Solà-Solé detecta en esta estrofa influencias hebraicas.

La cuarta estrofa mantiene el parlamento de la Muerte, en ella se declara la parca honesta y certera en sus predicciones y las apoya en “La santa escriptura”. Resume su revelación en un solo mandato que todos los vivos deben seguir: “fazed penitençia”, pues la certeza de la muerte imprevista es bien conocida por todos. En los dos últimos versos se da entrada al primero de los personajes auxiliares de la *Dança*, el predicador, que es el único visto elogiosamente. A su vez, la palabra “sentençia” empleada junto a “santa escriptura” produce un eco jurídico-libresco que ya recoge Morreale y que se mantendrá a lo largo de todo el poema.

Se da entrada al predicador con la fórmula “Dize el...”, que será repetida durante todo el poema para dar cabida a los diferentes personajes, laicos y eclesiásticos, que van a participar de la danza dialogada. La quinta estrofa incorpora el parlamento del predicador, quien apoya las palabras de la Muerte, anunciando la igualdad de la muerte “maguer sea dura”, pues todos los seres humanos tienen el mismo “bocado”¹⁵ (por “suerte”), es decir, un mismo destino: “de morir han forçado”.

Continúa el predicador con la fórmula “Bueno e sano consejo” dando paso a la sexta estrofa. El predicador retoma el mandado de hacer buenas obras como pasaporte seguro a la salvación, incluso si el individuo pertenece a las clases privilegiadas, pues la muerte no distingue entre ellas. Anima a los hombres a confesar sus pecados “con satisfación”, haciéndolos así perdonar como “de Aquél que perdona los yerros pasados”. Se hace necesario recordar que el Purgatorio es aquel lugar donde van los personajes que se arrepienten de sus acciones y en un futuro se hacen merecedores del cielo gracias a la penitencia, mientras que el Infierno es el lugar de los condenados para toda la eternidad¹⁶.

La séptima estrofa advierte de la ya instituida “una dança esquiuua, de que non podedes/ Por cosa ninguna que sea, escapar”, utilizando la imagen de la red de captura e incorporando el efecto de la música para complementar la alegoría de la danza áspera:

¹⁵ Solà-Solé considera que la selección de este vocablo responde a su relación con el mito de Adán y Eva.

¹⁶ El purgatorio estaba probado por el mismo sentido común, asignando accidentes geográficos y naturales a su existencia indiscutible. El hombre medieval poco a poco va pensando menos en el día del juicio final, sin embargo, es algo que sabe cierto y que no excluye que pasa inmediatamente. La racionalización del más allá se produce entre los siglos XII y XIII. Marcando cinco espacios, tres de ellos esenciales, entre estos el purgatorio. Los que ocupen el purgatorio, al llegar el día del juicio final, resucitando, lo abandonarán para siempre, destinados al cielo o al infierno. El purgatorio pues es solo una sala de espera: “Le système spatial de l’au-delà devient un système rationnel aux XIIe - XIIIe siècles. C’est un système de trois et cinq lieux. Trois lieux essentiels : l’Enfer et le Paradis et entre eux un au-delà intermédiaire et temporaire où les morts chargés des seuls péchés véniels ou en état de pénitence inachevée passant un temps plus ou moins long : le purgatoire définitivement formé à la fin du XIIe siècle” (Cardini 36).

“abrid las orejas, que agora oyredes/ de su charanbela un triste cantar”. La imagen que da de la danza el predicador no es grotesca sino pesarosa y estoica a partes iguales, no participa de la animadversión bufona que la Muerte sí activa en sus parlamentos; de ahí que el efecto general sea macabro, debido no tanto a la reacción de los personajes, sino a la actitud de la parca que conduce el “triste cantar”.

La octava estrofa da de nuevo la palabra a la Muerte mediante el patrón acostumbrado: “dize la muerte”. Ésta reclama a todos los “nasçidos” independientemente de su clase y condición, incluso a aquellos que tendrá que acudir inmediatamente a ella obligados. Confirma las palabras del “frayre” referidas a la búsqueda de penitencia como objetivo principal de la vida, y advierte a quien no lo haga así, que su venida será más esperada por la Muerte. De ahí anuncia la llamada a la danza “a dos donzellas”.

La novena estrofa refiere a las dos doncellas y se extenderá hasta la undécima, sin embargo, a diferencia del resto de personajes, todos masculinos, ellas no tienen turno de palabra y tan solo quedan representadas como oyentes de la condena de la parca. Las presenta como jóvenes hermosas (“fermosas”), revelando su asistencia a la danza “dolorosa” de manera obligada; anuncia la inutilidad de gracias y adornos con los que destacan ante ella y las reclama como “mis esposas”.

La décima estrofa continúa con las dos doncellas y las iguala al resto de sujetos, pues tanto las unas como los otros acabarán por envejecer pese a todos los adornos y “vestiduras” que posean, su destino será la “desnudedad” aborrecible de la corrupción corporal. Y se compartirá destino por todos los seres humanos, incluso los ricos a quienes graciosamente, véase la ironía según Morreale, la Muerte cambiará palacios por sepulcros en los que yacerán cuerpos “fedientes”, “manjares” de “gusanos royentes”, “que coman

de dentro su carne podrida”. Solá-Solé llama la atención en la *Dança* sobre el uso frecuente de términos que remiten simbólicamente a la ingesta de alimento por parte de la Muerte.

La undécima estrofa anuncia la llegada de “el padre santo”, que será el “guiador” de la danza. Le ordena la muerte desvestirse y empezar a “sotar¹⁷” pues su tiempo ha llegado, no es momento de ofrecer más indulgencias ni de celebrar “grande aparato”, ya que ella está preparada: “que yo le daré en breue mal rato”.

El “guiador” de la danza empieza a hablar mediante una fórmula introductoria: “Dize el padre santo”. Se trata la estrofa duodécima de un lamento por la irreversibilidad de su muerte, se da cuenta de lo poco que vale el oficio de prelado una vez la parca llama a la danza, y como todo los “Benefiços e honrras e grand sennoría” no sirven de nada ante el paso de la Muerte, ni siquiera invocando los nombres de los personajes más santos: “¡Valme Ihesucristo e la Virgen María!”

La estrofa decimotercera contiene la respuesta de la Muerte. Ésta le contesta que refrene su sorpresa y disgusto, que acepte de buen grado su destino ya sellado y deje de hacer bullicio. Se trata de una actitud sarcástica por parte de la Muerte, puesto que en todo momento les relata a sus víctimas con todo tipo de detalles las penas y dolores que van a sufrir al morir, destacando esa actitud sádica ya comentada que da cualidad de “macabra” a la danza. Todos los ornamentos en vida no le sirven al “padre santo” para evitar la “soldada”, ya que el pago final a la vida es la muerte. Tampoco ninguno de los privilegios anteriores: “Non vos aprouecha echar la cruzada, / proueer de obispados nin

¹⁷ Término de uso burgalés para “bailar” proveniente del latín “saltāre”.

dar benefícios”; irremediablemente el orden de la Muerte que hace extensible al siguiente personaje es: “Dançad, inperante, con cara pagada”.

Así llega el turno del “enperador”. La estrofa decimocuarta recoge el llanto de la figura laica paralela a la del Papa: el Emperador; éste lleva a cabo un llanto ante el arrebató irresistible de la danza de la Muerte que lo atrapa sin remedio ni voluntad contraria que valga: “me lleua a su dança a fuerça syn grado?” Pide protección a sus súbditos ante ella (¿Non ay ningund rey nin duque esforçado,/ que della me pueda agora defender?”, pero reconoce lo fútil de su grito de socorro pues no distingue ni “grande” ni “cuytado” . El miedo ya ha hecho presa en él: “que ya tengo della todo el seso turbado.”

Contesta la Muerte en la estrofa decimoquinta. Le revela que no hay posesiones materiales que puedan enfrentarse a ella y que no se preocupe: “que librar vos pueda inperio nin gente,/ oro nin plata nin otro metal”; por muy poderoso que sea el emperador, todo aquello que poseyó en la vida lo pierde en la muerte: “Aquí perderedes el vuestro cabdal,/ que athesorastes con grand tyranía”. Se reconoce la práctica tiránica del emperador pues todo lo que consiguió fue por medio de la violencia “faziendo batallas de noche e de día”; de ahí la ironía que lo que ganó mediante la violencia y la muerte lo pierda por causa de esta última. Se arroga a la Muerte una dimensión justiciera.

La estrofa decimosexta introduce al cardenal, que ya ha sido presentando en el último verso de la anterior. Éste denuncia que la Muerte altera a los vivos afectando a sus sentidos, y que pese a todas sus decorosas acciones en el pasado de anotar y escribir y todo el esfuerzo “por dar benefícios a los mis criados”, tiembla ante la certitud de que no puede esquivar a la Muerte. Se da distintamente aquí a la Muerte una dimensión arbitraria.

En la estrofa decimoséptima la Muerte contesta que ya avisó al “Reuerendo padre” del momento fatal por llegar: “en esta mi danza, en que vos faré/ agora aýna un poco sudar”. La expresión socarrona del inmediato “sudar” en la danza concuerda con el tono burlón del personaje de la Muerte que se guasea del resto, salvo del predicador. En este caso del cardenal se mofa de sus fallidas aspiraciones materiales “pensaste el mundo por vos trastornar, / por llegar a papa e ser soberano”. Termina con un muy cruel sentido del humor al revelarle que “mas non lo seredes aqueste verano.”.

Llama la muerte al rey en la estrofa decimoctava, validando así la estructura de anteponer personaje religioso y personaje laico que se mantendrá a lo largo de todo el poema¹⁸. Por un lado, el Rey pide auxilio (“¡Valía, Valía”) a sus “caualleros” y que se acerquen a él sus “ballesteros” para que le defiendan de tan despreciable y “tan baxa danza”¹⁹ mediante la fuerza de las armas: “hanparadme todos por fuerça de lança”. Por otro lado, recuerda Morreale que la “balança” tiene una simbología de muerte, pero también de los equilibrios y luchas por mantener la clase social. Además, es reconocida como imagen de cómputo de los pecados y las penitencias en el juicio final. Finalmente, siente el Rey cómo los “sentidos” le abandonan y el corazón gime de pena. Se despide de sus vasallos el rey, puesto que la muerte lo empuja a adoptar la forma transida final: “adios mis vasallos, que muerte me trança”.

En la estrofa decimonovena la Muerte arranca justicieramente contra los vicios del Rey por “notorio” y cruel gobernante “Rey fuerte tirano”, ladrón “que syenpre robastes/ todo vuestro reyno o fenchistes el arca,” e injusto “de fazer justiçia muy poco

¹⁸ No ocurre así con la versión Sevillana de 1520.

¹⁹ Morreale recupera a Corominas en su *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1954) donde se cree que se trata de una danza concreta llamada *baxa* procedente de Flandes.

curastes”. Se declara igual al Rey, pues ella también es “monarca” que incluso dice tener jurisdicción inmediata sobre todo lo que vive. Y si en la anterior estrofa el Rey describía la danza como “baxa”, la Muerte tirando de sarcasmo lo corrige calificándola de “cortés”. Con todo da paso ya al “patriarca”.

En la estrofa vigésima el “patriarca” observa y se sorprende de su situación y la crueldad de la “dança”, pues “ya me van priuando, segunt que barrunto, / de benefiços e de dignidad”. Se califica a sí mismo de “mesquino” y se arrepiente de su falta de previsión durante sus años de vida: “andoue en el mundo, non parando mientes/ cómo la muerte con sus duros dientes/ roba a todo omne de qualquier hedad!”. De forma velada acusa a la Muerte de ladrona de hombres.

En la estrofa vigésima primera la Muerte se defiende de dicha acusación, difícilmente es un ladrón aquel que toma lo que se le debe: “Sennor patriarcas, yo nunca robé/ en alguna parte cosa que non deua; de matar a todos costumbre Io he”. Reivindica su tarea de tomadora de vidas por razón del crimen contra Dios cometido por Eva. De nuevo la *Dança* presenta en el poema una intensa misoginia ya sea activamente, acusando a la mujer y negándole el derecho de réplica, o pasivamente, negándole una mayor visibilidad entre los personajes que participan de ella²⁰. Le aconseja dejar las posesiones materiales (“Poned en recabdo vuestra cruz dorada;”) y da paso al siguiente personaje: “el duque”.

La estrofa vigésimo segunda encuentra al duque lamentándose por la llegada de la Muerte y le ruega que le dé más tiempo: “espérame un poco, muerte, yo te ruego”. El

²⁰ Si bien en la *Dance macabre* francesa de Guy Marchant no aparecía ninguna mujer, posteriormente aparecería una *Danse macabre des femmes* (1491), obra de Martial d’Auvergne y publicada por Marchant, en la que las figuras representadas eran mujeres.

duque observa la vida como si de un “tal juego” se tratase, se duele por tener que abandonar los placeres mundanos para conseguir la salvación final: “...Abré de dexar/ todos mis deleytes, ca non puedo estar/ que mi alma escape de aquel duro fuego”.

La estrofa vigésimo tercera contiene la respuesta de la Muerte que le anuncia la hora de partir. Hay cierto tono burlón en el verso 28: “Duque poderoso, ardit e ballente”, pues éste se niega a la petición por miedo. De la misma forma que ha exigido a los personajes anteriores, le pide que se una a la danza “con buen continente” y renuncie a sus privilegios mundanos: “dexad a los otros vuestras guarniçiones. / Jamás non podredes çebar losalcones,/ hordenar las justas nin fazer torneos; aquí abrán fýn los vuestros deseos²¹“. Estos versos ofrecen una onda resonancia dramática en tanto descripción cruda y realista del fenecer. Finalmente, la Muerte da paso al “arçobispo”.

La estrofa vigésimo cuarta presenta el discurso del religioso. Éste acusa a la Muerte con un lenguaje afectivo de cruel e injusta, sin embargo, se confiesa pecador por haber vivido gozosamente los placeres materiales sin preocuparse por su llegada y no haber regido el arzobispado como debiera: “viuiendo en deleytes nunca te temí;/...mas syenpre del mundo fuy amador”. Además, se sabe juzgado al infierno por su conducta poco cristiana: “bien sé que el infierno tengo aparejado”.

La siguiente estrofa, la vigésimo quinta, ofrece la alocución de la Muerte: se muestra vengativa e implacable: “gostad amargura por lo que comiste, / manjares diuersos con grand golosýa”, ante la imprudencia del “arçobispo” a quien rebaja a “moral” que no se ha ganado el derecho de estar entre los santos en la catedral. Por un lado, señala Morreale que esta clase de edificios en España están bajo la tutela de la

²¹ Léase el doble sentido: literal, pero también figurativo de resonancias sexuales de estos versos.

Virgen, por otro Solà-Solé identifica la iglesia del poema como Santa María la Mayor del Pilar de Zaragoza; de ahí su aparición en el poema²²: “Estar non podredes en Santa María/ con palio romano en pontifical”. Da pie al “condestable”.

En la estrofa vigésimo sexta el “condestable”, especialista en bailes de cortes, califica a la Muerte de músico de feo aspecto: “ca el thannedor trahe feo visaje”, concluye que se trata de la *Dança* y le pide a un sirviente su caballo para escapar de ella pues es lo que debe hacer un hombre agudo: “que trayga el cauallo, que quiero fuýr”.

La respuesta de la Muerte al “condestable” llega brusca y severa en la estrofa vigésimo séptima, ésta carece de la mínima simpatía y lo manda estar “quedo” y entrar a danzar “alegre” y “muy ledó”. Lo pronostica muerto “al cantar del gallo”, revelación súbita que le predica la fealdad inmediata por acontecer: “seredes tornado de otra figura;/ allí perderedes vuestra fermosura”. Vuelve a detectarse un desquite irónico en la respuesta de la Muerte, puesto que, si el “condestable” la calificaba de tañedor de “feo visaje”, ésta le replica que la hermosura del otro está por desvanecerse. Sin más reclama al “obispo” danzar y al hacerlo revela cómo considera a todos los personajes de la *Dança* simples vasallos²³.

Ya habla el “obispo” en la estrofa vigésimo octava, se describe desconsolado por la llegada de la *Dança* que lo tiene medroso: “¿por qué soi venido a tanta tristura?”, recuerda su pasado inmediato lleno de riquezas materiales: plata, oro, palacios y holgura.

²² Por primera vez hay una figura femenina representada virtuosamente, aunque se trate de la Virgen, que acusa un intenso culto mariano en Occidente ya desde el siglo XII.

²³ Ya en la estrofa decimonovena se había anunciado como igual ante el Rey, la Muerte de la *Dança* es un monarca con jurisdicción incluso sobre sus superiores.

Ante la tesitura pide consejo a “Parientes, amigos” para escaparse de “Agora la muerte su mano dura”.

La Muerte en la estrofa siguiente, la vigésima novena, recuerda que el pastor de almas será enjuiciado por su tarea consagrada ante “el redemptor”. La crítica irónica procede de la compañía del “obispo”, el pastor de almas iba siempre con un séquito de gente y nunca estaba en el lugar que su tarea sacerdotal le imponía: “syenpre anduistes de gentes cargado/ en corte de rey e fuera de yglesia”. De ahí que la Muerte lo amenace con golpearlo hasta la muerte para pasar cuentas: “mas yos sorziré la vuestra pelleja”; y da paso inmediato al siguiente personaje laico: “el cauallero”.

En la estrofa trigésima el “cauallero” rechaza unirse a la *Dança* a la que pinta “negra” y “de llanto poblada,” que va en contra de los vivos como si de un mandato militar se tratase: “que contra los viuos quesiste hordenar²⁴”. Se queja de la injusticia del canje de sus “merçedes” tan trabajosamente ganadas por un destino incierto bajo la tutela de la Muerte: “pero a la fýn syn dubda non sey/ quál es la carrera que abré de leuar”.

La muerte replica en la estrofa trigésimo primera que el “cauallero” debe aceptar con resignación y “buen senblante” su destino, olvidando los bienes materiales que haya conseguido durante su carrera profesional pues la canción de la *Dança* no se preocupa de ese plano. Le dice que va a juzgar sus pecados haciéndolo pasar por la rueda de molino, es decir, detalladamente; además va a poner freno a su carrera de ladrón, haciendo referencia a los Raubritter²⁵. La imagen que da la Muerte del caballero es más propia de la de un bandido “asaltacaminos” que no la de una clase social distinguida. Reclama al

²⁴ La imagen de la muerte vista como un caudillo desaforado en contra de los vivos.

²⁵ Caballeros dedicados a una vida de bandidismo.

“abad gordo” que lleva “corona”, dejando claro que la representación de esta figura en la siguiente estrofa va a ser claramente despectiva.

La estrofa trigésimo segunda presenta a un abad abiertamente cínico: “En mi çelda auía manjares sabrosos;/ de ýr non curaua comer a conuento”. Se pinta a sí mismo como un ser hedonista poco preocupado por los temas espirituales. Ya en los dos primeros versos considera haber ayudado generosamente a otros religiosos, insinuando su derecho a seguir viviendo por razón de su tarea proselitista, y muestra su desafección hacia la *Dança*: “Maguer prouechoso so a los relijosos,/ de tal dança, amigos, yo non me contento”. Presenta el parlamento del “abad gordo” constantes referencias jurídicas, acordes con la profesión del personaje y que pueden denotar cierta ironía o bien una voluntad realista por parte del autor: “Darne hedes sygnado como non consyento/ de andar en ella, ca he grand resçelo/ e, sy tengo tienpo, prouoco e apelo;/ mas non puede ser, que ya desatiento”. Finalmente confiesa su “desatiento”, da fin a su música ante el fracaso de su petición jurídica.

La Muerte le contesta en la estrofa trigésima tercera de forma demoledora, lo acusa de “vicioso” y “folgado” y de no haber actuado como un hombre de iglesia, todo ello usando de nuevo la ironía al llamarlo “bendicto”; y puesto que gustó de placeres carnales le exige macabramente ser su esposo “abraçame agora; seredes mi esposo, / pues que deseaste plazer e viçio”. Dice la muerte estar al servicio del “abad gordo” y le pide que abandone su actitud de enojo, puesto que ella está bien contenta por tenerlo de “conpanna”. Acto seguido da la bienvenida al “ofício” de difuntos al “escudero”.

El “escudero” se duele en la estrofa trigésima cuarta ante “Duennas e donzellas” pues ya no va a poder participar más de “los amores”, ya que ha sido pescado por “la

muerte su sutil anzuelo”²⁶. Declara la *Dança* una plena “de dolores” en la que no cabe belleza ni adorno ninguno, únicamente tiene lugar la fealdad; y se plañe de su vanidad imprudente al servir a señores de carne y hueso. Es destacable que los personajes laicos se muestren tan desvergonzadamente materialistas por encima de los eclesiásticos, que sin embargo también recaen en esta clase de faltas.

Va la Muerte en la estrofa trigésima quinta y le anuncia que los amores humanos se han acabado para él, la ironía hiriente es que los adornos de los participantes de la *Dança* son de un tipo distinto a los que está acostumbrado y como ellos él se tornará. Se observa aquí la *Dança* como espejo de muertos donde los vivos quedan macabramente reflejados (*speculum mortis*), a la manera de los “Encuentros de los tres vivos y los tres muertos”. Ya nunca más tendrá oportunidad de estar con doncellas pues “que vuestras amadas non vos querrán veer;” y termina requiriendo al “escudero” compostura en su momento final: “abed buen consorte, que asý ha de ser”. Llega el turno del “deán” a quien pide que refrene su tristeza y enojo.

Dice éste en la estrofa trigésima sexta que no encuentra camino por dónde escapar de la Muerte: “¿Qué a questo que yo de mi seso salgo? / Pensé de fuýr e non fallo carrera”, revela su buena posición en el mundo, poseedor de muchos y valiosos bienes e incluso a la espera de conseguir mayores réditos: “Grand renta tenía e buen deanazgo/ e mucho trigo en la mi panera./ Allende de aquesto, estaua en espera/ de ser proueýdo de algund obispado”. Ve cómo la muerte es inminente, pues “mala sennal veo, pues fazen la çera”. Morreale relaciona la imagen de hacer la cera con los ritos funerarios dedicados a

²⁶ De nuevo hay una continuidad simbólica entre el amor y las actividades cinegéticas como la pesca y la caza.

las personas ricas, las cuales solían ser recubiertas con este material durante la época medieval.

Retoma la Muerte su prédica en la estrofa trigésima séptima, arranca una diatriba contra el “deán” por “avariento”, “hufano”, ya que “a pobres e a viudas çerrastes la mano/ e mal despendistes el vuestro thesoro”. Otra vez se denuncia la actitud hipócrita y falsa de una autoridad eclesiástica, por ello con justificación la Muerte lo expulsa de su rango y lo sume en el fenecer. Tanto Morreale como Solà-Solé señala lo adecuado del parlamento de la Muerte y su acusación de miserable contra el deán, luego esta figura era la encargada de los bienes de la iglesia y presidia el cabildo eclesiástico. Ordena la entrada “a la dança del lloro” del mercader.

El “mercadero” se presenta en la estrofa trigésima octava, se lamenta por dejar tras de sí sus “riquezas” que tan astuta y sagazmente ha ganado mediante el comercio²⁷: “Con muchos traspasos e más sotilezas/ gané lo que tengo en cada lugar”, se apiada de sí mismo ante su inclusión en la *Dança* a la que tacha de llaga, “grand plaga!”, y a la que pinta equipada en vez de con una guadaña, imagen acostumbrada, con una “sierra”²⁸; finalmente se despide de sus colegas de profesión.

La muerte entra en la estrofa trigésima novena contestando al “mercadero”: inunda sus palabras del campo semántico del comercio, forzando la ironía a partir del destino del personaje. Dice que el mercader no necesita hacer más viajes comerciales a Flandes, pues se va a quedar en el negocio de la Muerte, ente colmado de bubón y landre que reparte graciosamente. Además, lo hará yacer en la tumba, la botica de la Muerte,

²⁷ Según Morreale “traspasos” desde lo religioso se entiende como pecado lo que concuerda con la ironía y los dobles sentidos que aparecen a lo largo de todo el poema.

²⁸ Recuerda la mitología martirológica de algunos santos.

para siempre. De nuevo la ironía macabra rebosa en toda la estrofa: “de graçia las do, non las quiero vender. / Una sola dellas vos fará caer/ de palmas en tierra dentro en mi botica;/ e en ella entraredes, maguer sea chica”. Obligado a entrar en la botica el “mercadeo” desaparece en favor del “E vos, arçediano, venid al tanner” que es introducido a la canción.

En la estrofa cuadragésima el “arçediano” dicese engañado por un mundo que le hizo promesas de vivir eternamente, pero que lo destina a una muerte ineluctable. Se vanagloria de haber tomado una gran responsabilidad moral ocupando el cargo religioso, contrariamente Solà-Solé subraya que no parece convencido el personaje de haber hecho un gran trabajo, lo que concuerda con la hipocresía de todos los sujetos que hasta ahora han figurado en la *Dança*: ¡Ay de mí, cuytado, grand cargo tomé! / Agora syento que fasta aquí non”.

La Muerte en la estrofa cuadragésima primera decreta el ingreso a la *Dança* de plena complacencia del “arçediano”, honesta y humildemente. Es tiempo de que sea su alma juzgada según se desprende de las Sagradas Escrituras, al contrapesar la “Vuestra dignidad” con los “amores” mundanales del clérigo. Acaba la estrofa pidiendo la Muerte al “abogado” que deje el libro de leyes para incorporarse a la *Dança*.

El “abogado” entre en la estrofa cuadragésima segunda, llora por la pérdida de su memoria y oficio de leyes: “¿Qué fue ora, mesquino, de quanto aprendy,/ de mi saber todo e mi libelar?” Muestra su sorpresa pues el morir lo abordó cuando más vivo se creía: “Quando estar pensé, entonçe cay”; y sobre todo lamenta no tener elección en sus últimas disposiciones: “peores amigos que syn lengua muero;/ abarcóme la muerte, non puedo hablar”; por consiguiente, la Muerte ya lo ha tomado en su abrazo asfixiante. Esta vez el

lamento no se debe tanto al abandono de bienes materiales, sino más bien intelectuales, aunque de mucho provecho crematístico.

Replicale la Muerte en la estrofa cuadragésima tercera que se trata de un pleiteador embustero por trabajar para ambas partes en secreto fraudulento: “Don falso abogado, preualicador, / que de amas las partes leuastes salario, / véngasevos miente cómo syn temor/ voluisteis la foja por otro contrario”. Los libros de leyes ya no le son de ningún uso ante el poder absoluto de la Muerte, que lo trata de igual forma que a los hombres pobres: “El Chino e el Bartolo e el Coletario/ non vos librarán de mi poder mero”. Acto seguido reclama al “E vos, canonígo, dexad el breuiario” para el siguiente paso. Parece haber una continuidad metonímica entre ambos personajes que tiene como hilo conductor la idea del libro a modo de código de leyes.

El “canónigo” de la estrofa cuadragésima cuarta rechaza su inclusión en la *Dança* haciendo el juego semántico de anteponerla al “coro”, el cual le permite “en folgura viuo, non he turbaçión” al ganarse la “calongía” otorgada por el “perlado”. Es este un personaje que a diferencia de los anteriores no se muestra ambicioso ni materialista, pues se declara “bien pagado” en su posición humilde; aquí la *Dança* ya da imagen positiva de los estamentos bajos, pese a que no se libren tampoco del reclamo de la Muerte. Acaba el “canónigo” por despedirla mediante la fórmula de separación: “vaya quien quisiere a tu vocaçión”; esta última palabra concuerda con el campo semántico del oficio clerical mantenido en la estrofa²⁹.

²⁹ Como se puede ya comprobar fácilmente es esta una de las características estilísticas fundamentales del poema: la construcción irónica de campos semánticos en cada estrofa acordes al oficio y la clase del personaje que se incorpora a la *Dança*, mantenidos tanto por éste como por la Muerte. En el caso de esta última con un efecto acentuadamente sarcástico-macabro.

La Muerte responde en la estrofa siguiente, cuadragésima quinta, que su lugar adecuado ya no es el coro, sino la *Dança* y le ordena desnudarse de sus ropas clericales, pues como ha ocurrido a todos los anteriores personajes, a este baile se llega desnudo, sin ninguna posesión material: “El sobrepeliz delgado de lino/ quitadlo de vos e yrés más liuiano”; Morreale ve en este “liuiano” un refuerzo metonímico de la idea de la muerte como danza rápida. Da consejo de “fazed penitência”, nótese la deferencia hacia el “canónigo” comparado con los personajes ya aparecidos, puesto que la “sentença” ya ha sido dictada. Y de ahí la Muerte pasa al “físico” con el que ya desde el principio se gasta un sarcasmo macabro al mencionarlo “ufano”.

El “físico” aparece en la estrofa cuadragésima sexta, se queja de haber sido engañado por la traducción en latín del canon de medicina árabe estudiado en las universidades de la época, pues confió que si lo seguía la Muerte no lo encontraría: “Myntióme syn dubda el Fýn de Abiçena/ que me prometió muy luengo veuir, rygiéndome bien a yantar y çena, / dexando el beuer después del dormir”. Con todo, pese a reconocer la pérdida de sus bienes materiales (“dineros e plata”), la figura del “físico” se muestra en una actitud de serenidad cristiana ante la llegada de la muerte: “la muerte consygo; conuiene sofrir”.

La muerte parlamenta en la estrofa cuadragésima séptima revelándole lo ingenuo que ha sido al confiar en las ideas de “Galeno/ o don Ypocrás/”, pues no le van a librar de fallecer y acabar descompuesto en tierra y no “seriádes librado de comer del feno”. De la misma forma que otros más sabios acabaron muriendo solos, pese a todos sus argumentos: “sologismo”, “gargarismos”, “xaropes” y “diecta”. Remata la Muerte reivindicando su propia figura sobre la de todos los médicos pues en tanto hombres están

bajo su jurisdicción prieta: “non sé sy lo oýstes: yo so la que aprieta”. Procede a dar paso entonces al “don cura”. De nuevo hay cierta continuidad metafórica entre ambos personajes, pues si el “físico” era el cuidador directo del cuerpo, el “cura” lo era del alma.

El “cura” toma la palabra en la estrofa cuadragésima octava, se declara un farsante pues no se preocupa mucho por los latines de su profesión espiritual, y sí por los “pollos” y los “lechones” y las “obladas” ofrendadas que consigue estando con sus “perrochianos”. En este retrato de la *Dança* la dimensión espiritual del “cura” queda obliterada por su concupiscencia desenfadada, por ese mismo motivo rechaza la llamada de la Muerte, aunque la sabe ineludible.

La muerte responde en la estrofa cuadragésima novena que la vida hedonista ya toca a su fin: “Ya non es tienpo de yazer al sol, / con los perrochianos beuiendo del vino”. El canto de la Muerte obliga al baile: “yo vos mostraré un remifasol, / que agora compuse de canto muy fýno”³⁰. Sitúase la Muerte en el espacio metafórico adyacente al “cura”, debido a que ambos tienen a cargo las ánimas de sus súbditos espirituales: “Tal como a vos quiero aver por bezino, / que muchas ánimas touistes en gremio”. Finalmente, le anuncia que según haya sido su tarea pastoral, así será “el premio” que obtendrá en la vida espiritual. Entonces se da paso al siguiente personaje, éste laico según el orden establecido: “Dañe el labrador, que viene del molino”.

El “labrador” aparece en la estrofa quincuagésima utilizando una estrategia ladina para burlar a la Muerte, se pregunta, mediante la coartada de humildad, si perteneciendo a una clase baja merece formar parte de la *Dança*³¹. Le pide a la Muerte que sea otro el que

³⁰ Señala Morreale que el uso del término “fýno” es habitual en contextos irónicos.

³¹ El verso “que nunca la mano sacó de la reja?” puede significar que jamás pidió limosna ni robó nada.

“dançe liuiano” y que le deje seguir con sus juegos y chancas de “villano”. Además, se declara un trabajador dedicado al campo y de humildes gustos, especialmente cristianos “Ca yo como toçino e a vezes ovejas”, por ello se considera a salvo de participar del canto. Esta estrofa descolla en la *Dança* por su gran carga irónica y por el nivel de sobreentendido que emplea el “labrador”.

La muerte le contesta en la estrofa quincuagésima primera que si es honesto y en su vida de “villano” no ha llevado a cabo ningún engaño: “en la gloria eternal abredes grand parte, / e por el contrario sufriredes pena”. Manteniendo el juego semántico de la estrofa, la Muerte le pide al “labrador” que se ponga la almohadilla que se usa con los bueyes bajo el yugo, declarando la igualdad de este animal y del “villano”. La Muerte lo uncirá convenientemente: “Pero con todo eso poned la melena;/ a llegadvos a mí, yo vos vnniré”. Finalmente, lo declara bajo su jurisdicción tal como los anteriores personajes ya representados y felicita al “monje negro”³² por el regalo de un destino de salud eterna en el paraíso. Este personaje es de los más destacados en la *Dança*.

En la estrofa quincuagésima segunda aparece ya el “monje negro”. El “monje” inicia su parlamento con una loa y recita una alabanza “al alto sennor,” agradeciendo a Dios que “me lieua a su santo reyno, a donde contenple/ por syenpre jamás la su magestad”. No solo no rechaza la muerte, sino que se muestra agradecido por su llegada. Dícese estar en “carçel escura” y que la *Dança* le trae “claridad” que le ocasionará “alegría syn otra tristura;/ por poco trabajo abre grand holgura”. El “monje” describe una representación ideal del paraíso que anuncia el canto de la Muerte, y remata con la

³² Como ya se ha comentado, se trata casi con toda certeza de un monje benedictino.

proclama que “¡Muerte, non me espanto de tu fealdad!” Este personaje encarna la imagen paradigmática del perfecto creyente.

La muerte contesta al “monje negro” en la estrofa quincuagésima tercera: le garantiza la dádiva de figurar “en el libro de vida”, el pasaporte al paraíso, si ha respetado las reglas dictadas por San Benito de Nursia. También, le advierte que si solo ha pretendido seguir las, como otros muchos han hecho, entonces: “vida vos darán, que sea más negra”. Hace un juego de doble sentidos con la palabra “vida”, que refiere primero a existencia eterna y luego a muerte. En el último verso, siguiendo el modo implantado en todo el poema, refiere al siguiente personaje: “Dançad, usurero, dexad el correo”, le pide al “usurero” por tanto que se deshaga de la bolsa del dinero y entre a la *Dança*.

El “usurero” aparece en la estrofa quincuagésima cuarta, éste esgrime un rechazo absoluto y oposición a la *Dança* reivindicado sus ganancias usureras y fanfarroneado de su capacidad para crear riquezas materiales. El personaje se juzga superior incluso a Beda el Venerable (672 - 735), monje benedictino, escritor erudito y Padre de la Iglesia. El hecho de que se trate de un personaje religioso benedictino el sujeto de la comparación da coherencia a la relación estructural entre este personaje, el “usurero”, y el anterior, el “monje negro”. Se vanagloria de doblar su riqueza cada año sin gran esfuerzo y quedándose la prenda del dinero prestado: “Cada anno los doblo; demás está queda; la prenda en mi casa, que está por el todo”. De ahí su desagrado a participar de la *Dança*: “Allego riquezas y hyaziendo de cobdo;/ por ende tu dança a mí non es leda”.

La muerte en la estrofa quincuagésima quinta arremete contra sus palabras y oficio, le recrimina su “mala conçeñcia” y lo condena “en fuego ynferral syn más detenençia/ porné la vuestra alma cubierta de duelo”. Lo manda donde “está vuestro

ahuelo/ que quiso vsar segundo vos vsastes”. Le reprocha su falta de visión al condenarse para toda la eternidad en el infierno a cambio de un breve momento de vanidad material: “Por poca ganança mal syglo ganastes”. Tras esto, llama al fraile mendicante al lazo que es la *Dança*: “E vos, frayre menor, venit a sennuello”.

El “frayre” parlamenta en la estrofa quincuagésima sexta, rechaza sumarse a la *Dança* porque no le “conuiene a maestro famoso,” como se autodenonima en el terreno de la “religyón”, se trata a sí mismo de “famoso” debido a que “e muchos desean oýr mi sermón”. Morreale ve en esta figura del “frayre” la representación de un franciscano. Le confiesa a la muerte que, si tiene ocasión para ello, prefiere no “dançar”, ya que tendría que despedirse forzosamente de las bondades materiales que le produce su posición de eclesiástico “¡Ay de mí, cuitado, qué abré a dexar/ las honrras e grado, que quiera o que non!”

La Muerte responde al “frayre” en la siguiente estrofa, quincuagésima séptima, que pese a su sabiduría tiene que responder a la *Dança*, y que no se aflija, ya que ésta va a encaminarlo a un lugar donde habrá un “sabidor” omnisciente: “que sabe las artes syn ningunt defecto;/ sabredes leer por otro decrepto”. El hecho de que la Muerte interpele al clérigo menor puede leerse como una muestra más de su sarcasmo ante la afirmación soberbia del “frayre”, o bien como una referencia encubierta a un franciscano de renombre. Solà-Solé sugiere a Francesc Eiximenis. La referencia explícita a “linpiad vuestra faz,” corresponde según Morreale a fragmentos bíblicos que animan al hombre a mojar su cara con aceite como muestra de alegría. En el último verso se pide la presencia del “portero de maça”, siendo esta última palabra una alusión a la insignia de los maceros que anunciaban la presencia de personajes insignes, se requiere recordar que la

metonimia es una de las estrategias oratorias de la Muerte, nombrar el símbolo por el que es conocido el personaje en vez del nombre directo del mismo. El “venid al tenor” es una petición al “portero” de conformarse con el texto de la ley universal e ingresar en la *Dança*.

El “portero” habla en la estrofa quincuagésima octava, se lamenta y pide socorro a los “barones” ante la llegada repentina e inesperada de la Muerte mientras estaba ejerciendo su profesión: “a puerta del rey guardando estaua”. Cuando el “portero” pensaba en las ganancias regulares del oficio (“Oy en este día al conde esperaua/ que me diese algo porque le dý la puerta”), la Muerte lo ha apresado a traición mientras él guardaba a otra persona, he ahí el momento irónico acostumbrado: “guarde quien quisyere o fýnquese abierta, / que ya la mi guarda non vale vna faua”. La ironía del episodio, que el guardián sea tomado por sorpresa mientras guarda al Rey, y que además se trate de un personaje que anuncia y da la bienvenida a unos y a otros a las estancias, no hace sino reforzar el sentido bromista y macabro del poema, al compararlo con ese mismo trabajo que la Muerte realiza en la *Dança*.

La Muerte replica en la estrofa quincuagésima novena al “portero”. Le pide que se integre en la *Dança* lo antes posible y deje de velar en su oficio de “portero”, que no conlleva sino ganancias debidas al fraude y a la “cobdiçia”. Lo acusa de cerrar injustamente las puertas a los pobres cuando querían hablar con el rey, parece insinuar la Muerte que además actuaba de intermediario mafioso por libre, por lo que los humildes o le pagaban para tener acceso al rey o se quedaban sin verlo: “al omne mesquino que bien a librar;/ lo que dél lleuaste abrés a pagar”. El retrato del “portero” es claramente

negativo y parece un personaje destino directamente al infierno. La Muerte después de despacharlo reclama al “hermitanno”: “E vos, hermitanno, salid de la çelda”.

El “hermitanno” toma la palabra en la estrofa sexagésima, se confiesa atemorizado por la Muerte pese a su prolongada edad, y requiere la asistencia de Cristo: “sennor Iseuchristo, a tý me encomiendo”. Dice reflejarse especularmente en la figura de Cristo y lo interpela directamente, asegura que debido a su modelo ha escogido la vida del hermitaño, una vida constreñida de laceria, aislamiento, frugalidad y plegaría con el objetivo de alcanzar “la tu gloria”: “Sabes que sufrí lazería, viuiendo/ en este desierto en contenplaçion, / de noche e de día faziendo oraçion,/ e por más abstinença las yeruas comiendo”.

La Muerte en la estrofa sexagésima primera aplaude que el “hermitanno” haya servido “ha el Sennor” y le garantiza que, si ha sido tal el caso, tiene asegurado el reino de los cielos: “sy bien le seruistes, abredes honor/ en su santo reyno do abés a venir”. Sin embargo, no lo libra de incorporarse a la *Dança* por muy barbado que sea, tal vez una metonimia referida a la figura del “hermitanno”, representando habitualmente como hombre barbado y ajado. Se dibuja la Muerte a sí misma como la cazadora de hombres. Entonces pasa al siguiente personaje: “Dançad, contador, después de dormir”.

El “contador” entra en la estrofa sexagésima segunda, se muestra sorprendido por haber de morir sin tener tiempo a descansar de su tarea; dice que ha sido testigo de la confusión y mal asunto que la Muerte causa en los hombres: “Llegué a la muerte e vi desbarato/ que faziá en los omnes con grand osadía”. Continúa con el acostumbrado lamento por la pérdida de los bienes materiales y el estatus social, y según Morreale

refiere en el último verso al “Circumdederunt me dolores mortis” (Salmo 114.3): “ca çercan dolores el ánima mía”.

La Muerte le responde en la estrofa sexagésima tercera, razona con el “contador” y le pide que considere la parcialidad y los sobornos con que ha amañado y despachado las cuentas a su cargo. Por consiguiente, se tiene bien merecidos “dolor e quebranto por tal occasyón”. La Muerte toma el papel de justiciera y desenmascara el personaje, la ingeniería contable no van a salvarlo de la *Dança*: “Cuento de algarismo nin su diuisyón/ non vos ternán pro, e yredes comigo”. Se deja espacio para la entrada del “diácono” y sus rezos de misas.

El “diácono” con mucha flema y sarcasmo responde a la Muerte en la estrofa sexagésima cuarta que ésta no tiene aspecto de lectora por mucho que le pida a él leer, no la reconoce por intelectual o entendida en rezos, y le anuncia que sabe de su intención primera de meterlo a la fuerza en la *Dança*. Y acaba excusándose por no “administrar” los sacramentos de la misa, puesto que la Muerte ya lo alcanzó: “sy esto asý es, venga administrar/ otro para mí, que yo vome a caer”.

La Muerte acompaña al “diácono” en la estrofa sexagésima quinta y lo menta despectivamente usando el término rebajado de “clerizón”, le recuerda su legítima justificación de llevarse a los hombres en la *Dança*: “matar a todos por justa razón”. Por consiguiente, no tiene derecho el “diácono” a obviar su trompeta, y éste último lo sabe pues conoce la instrucción de la Muerte: “pues que bien sabedes que es mi doctrina”. El sarcasmo macabro toma su más alta dimensión integrando la imagen de la dalmática, atuendo en los oficiosos religiosos del diácono y otros cargos superiores, junto a la del ataúd como lugar donde administrar el sagrado magisterio hasta el día del juicio final:

“Yo vos vestiré almática fina, / labrada de pino en que ministredes;/ fasta que vos llamen en ella yredes”. Se pasa al personaje del “recabdador”: “Venga el que recabda, e dançe aýna”.

En la estrofa sexagésima sexta el “recabdador” se reivindica para el buen funcionamiento del reino: “lo que por el rey me fue encomendado”. Por ello se niega a formar parte de la *Dança* de la que desconoce todo. Dice tener que irse a continuar con su tarea recaudatoria, pues tiene una cita urgente, sin embargo, se sabe ya tocado por la Muerte e incapaz de ir a ningún lado: “mas veo el camino del todo çerrado”.

La Muerte retoma el diálogo en la estrofa sexagésima séptima. Igual que con el “contador”, la actitud de ésta es profundamente crítica con la hipocresía del “recabdador”. Según ella, un corrupto y un dadivoso necesitado, quien hizo más por sí mismo que por la honestidad de su oficio: “Andad acá luego syn más detardar;/ pagad los cohechos que abés leuado, / pues que vuestra vida fue en trabajar/ cómo robaréises al omne cuytado”. Le explica la Muerte que le dará un lugar desacostumbrado para hacer las cuentas de dimensión muy reducida, refiriendo a la tumba, y que será en ésta donde hará sus últimos cálculos, pero éstos no serán financieros sino penales: “allí darés cuenta de vuestros traspasos”. Por ello, en un lugar de apenas “dos pasos”, se dará cuenta que sus cuentas se reducen a tres pasos (“traspasos”), es decir, no dan el resultado que debieran, y por tanto su rendimiento espiritual queda afectado por esos mismos “traspasos”. El sarcasmo esquivo de la Muerte celebra la condena espiritual al “recabdador”. Apela ya al siguiente personaje: “venid, subdiácono, alegre y pagado”.

La presencia del “subdiácono” corresponde a la estrofa sexagésima octava. Le comenta a la muerte que no quiere moverse del lugar donde está en la vida, puesto que

pronto va a ser ascendido a diácono, en apenas un año pues cada témpora, momento de administración de las órdenes sagradas, corresponde al tiempo de ayuno en el comienzo de cada una de las cuatro estaciones del año (“estas cuatro ténporas que se van llegando”). De ahí que leer el *Evangelio* sea su deseo, hasta ahora era el encargado de las epístolas, la nueva lectura supone la materialización de su ordenamiento superior. La *Dança* es un canto triste que provoca lloros en los que participan, describe, y nadie encuentra “abrigo” en ella. Por contra, elige vivir leyendo el salterio, tal como ha hecho hasta entonces.

La Muerte no transige a su petición en la estrofa sexagésima novena, lo acusa irónicamente de sermonearla, y le recuerda que más que leer el salterio son las ofrendas de pan y rosca de los fieles al lado del fuego lo que él agradece. Le anuncia el fin de las procesiones y su presencia en ellas, al mismo tiempo se burla de su sobreactuación, pues lo compara con animales en celo: “do daudades botes muy altas en grito, / como por enero fazía el cabrito”. Pasa el protagonismo al “sacristán”, requiriéndole “dexad las razones”.

El “sacristán” se muestra en la estrofa septuagésima, éste se pretende conciliador con la Muerte y le pide alargar la vida en razón de su temprana edad, que usa como coartada. De ahí que se confiese no haber seguido una vida dedicada a Dios: non conoscí a Dios con mi moçedad, / nin quise tomar nin syguir sus vías”. La llama amiga y le requiere que confíe en él para remediar la conducta que ha llevado hasta entonces, ya que

la Muerte no va a perder nada al tener siempre derecho posterior a reclamarlo y le promete en el futuro acudir a su canto de muertos³³.

En la estrofa septuagésima primera de la *Dança* la Muerte le niega dicho favor al “sacristán” de malas maneras. Lo tacha ésta de “sacristanejo”, utilizando el despectivo como ya había hecho con el “clerizón”. Además, lo acusa de holgazán, andrajoso y sinvergüenza. Asimismo, lo describe como un personaje de comportamiento nocturno reprochable, tal vez insinuando prácticas de promiscuidad y de robo: “ya non tenés tiempo de saltar paredes/ non de andar de noche con los de la canna”. Sus días de galanteo tocan a su fin, ya no habrá más “rondar” o “joyas a vuestra sennora” para el “sacristán”. Después se identifica al “rabí” mediante su proverbial tarea de aprender y enseñar: “venit vos, rabí, acá meldaredes”.

El “rabí” aparece representado en la estrofa septuagésima segunda. Él convoca la presencia de Dios y le recuerda su promesa de protección: “O Elohým e Dios de Habrahan, / que me prometiste la redepción”. No comprende porque debe bailar una *Dança* de la que desconoce el canto y sabe que de ella nadie en el mundo está exento: “Non ha omne en el mundo de quantos y son, / que pueda füy de su mandamiento”. Finalmente, reclama la ayuda de los insignes jueces religiosos hebreos (“dayanes”) antes de caer presa de la *Dança*.

La muerte en la estrofa septuagésima tercera lo describe como “rabí barbudo”, la imagen de la barba recuerda la pretensión de hombre santo que ya se ha visto en el “hermitanno” y refiere al realismo del practicante de la religión hebrea. La Muerte lo

³³ Esta estrofa contrasta con la *Representación de la Mort* fechada en el XVI y en la que ya se ha comentado que un joven obtiene el favor de la Muerte para alargar su vida hasta la vejez. Ya anciano será visitado por ella de nuevo y tendrá que confrontar el estilo de vida llevado hasta entonces.

acusa de que no se preocupó de la verdad, presumiblemente cristiana, sino tan solo de las leyes hebreas: “en el Talmud e en los sus doctores, / e de la verdad jamás non curastes”.

Por ello está condenado a las penalidades del infierno. Se mofa la Muerte del “rabí” al indicarle que se sume a la *Dança* en la cual ya le han reservado un lugar y dé en ella su bendición: “e diredes por canto vuestra berahá;/ darvos han posada con rabí Açá”.

Morreale cree que el “Açá” puede deberse a tres motivos: bien refiriendo al nombre propio del rabí; como juego fonético de intención “rabiaça”; o en último caso en tanto toponomástico “Aza”, que tiene rima asonante con la palabra “alzar”, provocando un juego potencial de ironías según el contexto. El segundo caso, el juego fonético, parece la interpretación más acertada acorde con la continua ironía de la que participa la *Dança*. Se remata la estrofa con la presentación del “alfaquí”, el hombre sabio musulmán equivalente del “rabí” hebreo: “Venit, alfaquí, dexad los sabores”³⁴.

En la estrofa septuagésima cuarta se da lugar al parlamento del “alfaquí”, que requiere la ayuda de “Alaha”. Expresa la pena que le provoca verse forzado a dejar a su mujer, al ser ésta fuente de mucho de su contento. Hace una declaración de amor por ella, por la que está dispuesto a canjear todas sus posesiones materiales y así poder continuar viviendo a su lado hasta la vejez. Una vez esta ancianidad llegue, ruega a la Muerte que se los lleve a los dos juntos: “dêxame con ella solamente estar;/ de que fuere viejo, mándame leuar/ e a ella conmigo, sy a tý pluguiere”.

³⁴ La forma adecuada del verso presenta desacuerdo entre Solé-Solà y Morreale: allí donde el primero la finaliza con “sabores”, Morreale opta por “olores” y da una explicación convincente al escudarse en que el uso de olores es una práctica habitual en el culto musulmán de la que el alfaquí hacía profesión. Sin embargo, recuerda que puede haber un traslado de significantes entre olor y sabor, pues sabores tenía también el significado de deleite durante esa época.

Responde negativamente la Muerte en la estrofa septuagésima quinta. Le replica que calle ya y que bien podrá predicar en el Infierno: “Venit vos, amigo, dexat el rallán, / ca en el gamenno y predicaredes”. Anuncia la fecha del “veynte e siete” que bien podría tratarse de la edad del personaje o bien extendiendo el esfuerzo sarcástico-macabro hacer referencia a la tradición religiosa musulmana³⁵. Ya no hay tiempo para ataviarse con el manto mudéjar ni la túnica ceremoniosa, los momentos sagrados y festivos quedan atrás: “En Meca non en laýda y non estaredes, comiendo bunnuelos en alegría”. La Muerte despide al “alfaquí” y da la bienvenida a la *Dança* al “santero”: “busque otro alfaquí vuestra morería. Pasead vos, santero, veré qué dieres.”.

El Santero en la estrofa septuagésima sexta rechaza unirse a la *Dança*, por contra prefiere continuar su vida en la ermita, cuidando el santuario y viviendo a base de limosnas. Se muestra un personaje capaz de conseguirse el sustento legítimamente: “Sé tomar al tienpo bien las codornizes/ e tengo en mi huerto assás de repollos”. Sabe de los engaños de la Muerte³⁶ y la exhorta a marcharse. Por último, reivindica la ayuda de Dios y de San Félix: “sennor San Helizes”.

La Muerte replica en la estrofa septuagésima séptima que detenga el desconfiar, que sabe bien que el saco lo utilizaba el “santero” para sus fines propios y no para arreglar la ermita. Más bien lo contrario, y que era demasiado aficionado al vino³⁷ y lo hacía pasar sin problemas a través de su garganta: “Non vesitaredes la bota de cuero, con

³⁵ Solá-Solé habla de dos fechas probables: la ascensión de Mahoma a los cielos (el 27 del séptimo mes del calendario musulmán, llamado rajab) o “la noche del destino” (Laylatu l-Qadr), durante el último tercio del mes de ramadán.

³⁶ Se sustituye “gato” por “saco” en la explicación de Morreale que utiliza el refrán: “Dad al diablo el gato [saco] y el garabato [bastón] del hipócrita beato”.

³⁷ Así lo entiende Solà-Solé a partir del refrán: “escurrido como alcuza de santero”.

que a menudo soliádes beuer”. El tiempo de llenar el zurrón y las cestas con comida de pobre y peregrino toca a su fin. Excepcionalmente, la estrofa acaba sin la llamada a otro personaje.

Ya anunciando el final de la *Dança* el poema se dirige a todas aquellas clases sociales a los que no ha nombrado hasta ahora: “Lo que dize la muerte, / a los que non nombró”. Y da paso a la estrofa septuagésima octava.

En la penúltima estrofa la Muerte apela a todos los que no se ha referido hasta ahora sin importar “ley e estado o condyçión”, afectando mediante esta fórmula a toda la humanidad, pues incorpora todas las religiones, “ley, todo “estado” de la época o “condyçión”. Reclama inmediatez y no atiende a excusas o ruegos, como ha mostrado con todos los anteriores personajes, hayan sido descritos de forma positiva o negativa: “les mando que vengan muy toste priado/ a entrar en mi dança syn escusaçion”. Presenta su tarea como la de un juez en un pleito y rechaza cualquier oposición contra su potestad, dícese legitimada para destinar al cielo o condenar al infierno según su veredicto inapelable: “los que bien fizieron, abrán syenpre gloria;/ los quel contrario, abrán danpnaçion”.

Finalmente se da paso a un coro de vivos, indistintos, que serán los últimos en incorporarse a la *Dança* y que de este modo la cierran en la versión del manuscrito escurialense.

La estrofa septuagésima novena recoge el canto del coro, el cual reconoce la competencia de la Muerte y la verdad de sus ejuicios: “con pura conçiencia todos trabajemos/ en servir a Dios syn otro comedio”. El coro dícese servidor inmediato de Dios y seguidor de la “ley” divina. Se describe a Dios con las propiedades de la *Dança*:

“Ca El es prinçipio, fyn e el medio”. Dios es descrito como círculo infinito, de la misma forma que la *Dança* podía ser representada en círculo y el coro podía ser al mismo tiempo el grupo de bailarines que participan de ella. Finalmente, se repite el término “comedio”, dando la idea de inmediatez y refiriendo a lo inesperado y riguroso de la arribada de la Muerte: “avnque la muerte con dança muy dura/ nos meta en su corro en cualquier comedio”. En esta última estrofa está claro que se busca una identificación de la *Dança* con el público al que se destinaba la dramatización, además de una transferencia emocional que lo afectara con el tema tratado de la muerte. Se consigue así una catarsis religiosa final.

2.11. Conclusiones:

2.11.1. Características generales de la *Dança*.

Es descrita como inevitable y áspera. Hay un uso frecuente de símbolos relacionados con la ingesta de alimentos. El espacio pasa de palacios y residencias de comodidad al sepulcro solitario. La misoginia está presente de fondo en el poema, el crimen por el que la Muerte castiga a todos los hombres es el de Eva. Hay una recurrencia a la desaparición de la hermosura. Se describe la *Dança* desde un sistema simbólico de relaciones estamental en el que la Muerte es el Señor y el resto de personajes, sin excepción, meros vasallos. El pecado es visto como expresión despreciable de hedonismo y como despreocupación religiosa. Va de mayor a menor jerarquía estamental. El único libro jurídico legítimo es la Biblia. Remite a la imagen del círculo, que a su vez remite a Dios. La aparición del coro reincide en la idea de una danza de las esferas, en las que no hay principio ni final, y Dios está en el centro de todo, omnipresente. Esta imagen está implícita en la *Dança*.

2.11.2. Los personajes de la *Dança*.

Hay una separación expresa entre personajes laicos y religiosos. Se rechaza la filosofía hedonista (materializada en los personajes laicos y la mayoría de religiosos) y alternativas al cristianismo, como el judaísmo y el islam, encarnadas en el rabí y el alfaquí. Son los personajes laicos los que especialmente pecan de hedonistas. Se muestra la hipocresía de la mayoría de los personajes, quienes se lamentan de su condena, pero se saben culpables de pecado excepto el predicador, el canónigo y el monje benedictino. Todos los personajes, excepto los tres eclesiásticos destacados, son ingenuos en sus conductas y peticiones. El monje benedictino es un personaje extraordinario porque la Muerte muestra afección por él. El “monje negro” es indiscutiblemente el personaje representado más ensalzadamente en las estrofas quincuagésima segunda y tercera. El personaje del predicador no se mofa de la Muerte, ni ésta de él. Éste predica una penitencia de rasgos estoicos. El fraile no goza de este favor en su aparición, puede que según Morreale por ser un franciscano, o a juicio de Solà-Soler por representar un ataque personal al personaje histórico de Francesc Eiximenis. El “monje negro” benedictino, el predicador y el canónigo son los únicos personajes que son representados desde una luz totalmente positiva. Los tres invocan estamentos humildes que son respetados por la Muerte en sus bromas macabras. Contrariamente, la figura femenina queda en un plano marginal.

2.11.3. Tópicos presentes en la *Dança* referidos a la muerte.

La representación de la muerte en la *Dança* presenta los tópicos latinos siguientes: *de contemptus mundi*, desprecio del mundo; *memento mori*, recuerda que morirás; *omnia mors aequat*, la muerte igualadora; *ruit hora*, el tiempo corre; *sic transit gloria mundi*, así

pasa la gloria del mundo; *vanitas vanitatis*, vanidad de vanidades; asimismo hay una derivación del *venatus amoris*, caza de amor, que degenera en *venatus mortis*, caza de muerte.

2.11.4. Conclusiones: la Muerte de la *Dança*.

En la *Dança* la Muerte es vista como cazadora que disfruta de la persecución de los vivos (*venatus mortis*). Tiene un discurso teocrático y anti-humanista: aboga por la suspensión del libre albedrío, la subyugación total al discurso teológico y la aceptación del sistema estamental que caracteriza la Edad Media. Además, esgrime un vocabulario que remite al campo semántico de la ley. Lo jurídico y lo religioso se entiende como todo uno, en favor de la dominación del segundo sobre el primero. La Muerte exige “fazed penitência” ante su imposición a todos. La Muerte frecuente bromas macabras mediante los juegos de palabras y los dobles sentidos semánticos, lo macabro se produce a causa del sadismo de las ironías que protagoniza, excepto en los casos del predicador, el canónico y el monje benedictino, quienes salen mejor librados. Se despreocupa de lo material en pos de lo espiritual, de hecho, lo hedonista es castigado con el infierno. Asimismo, la Muerte, al tratar a todos por igual, se la ve como justiciera ciega, unas veces justa y otras injusta, y también como cobradora de deudas. La Muerte y la “*balança*” son percibidos como símbolos parejos que refieren tanto a lo social como a su extensión espiritual. La Muerte revela la verdadera cara de los personajes juzgados, para bien o mal y se auto-proclama juez total de los vivos. Reincide en las imágenes del ataúd y de la tumba como lugares de reposo hasta el día del juicio final. Y por último, es descrita como abrazando, pero no abriga.

CAPÍTULO 3: La *Celestina*.

El tercer capítulo pasa a revisar el trato que se da a la representación de la muerte en la *Celestina*. Se ha escogido esta obra por presentar una continuidad tanto temática como tonal con la *Dança*. No solo se observa en la obra de Rojas lugares comunes de la mentalidad tardomedieval, sino que la comparación con la imagen de la “dança” se pone en boca de Pleberio en su lamento del último acto y reaparece en las palabras finales del autor.

Para llevar a cabo esta investigación comparatista se ha hecho una revisión de los trabajos clásicos de Gilman (1956, 1964, 1972), Lida de Malkiel (1956, 1961, 1962), Ayllón (1958, 1970), Basdekis (1961), Maravall (1964), Fothergill-Payne (1969), Deyermond (1973), Severin (1974, 2010, 2015), Shipley (1974), Rank (1980) Ruggerio (1981), Rohland (1985); y de las contribuciones más recientes de Casaldueiro (1992), Valbuena (1994), Cárdenas-Rotunno (2001), Alvar (2002), Sutherland (2003), Aronson-Friedman (2004), Galván (2005), Palafox (2007), Damiani (2010), Álvarez-Moreno (2011) y León (2012).

De nuevo, debido a la breve extensión de la *Celestina* y a la frecuente presencia del retrato de la muerte de sus protagonistas, así como de las omnipresentes insinuaciones metafóricas de la llegada y efecto del fallecer; se ha optado por analizar enteramente la obra.

3.1. Primeras ediciones y autor.

La primera edición que se conserva de *La Celestina* se remonta al año 1499, pese a que hay otra de 1500 que bien pudiera ser en su lugar la edición *princeps*. Lo cierto es

que los estudiosos no se ponen de acuerdo. La primera fue fechada en Burgos, obra del impresor Fadrique Alemán, figura históricamente esquivada. La de 1500 fue impresa en Toledo por Pedro Hagenbach y acaso sí fuera la primera edición, ya que la de Burgos plantea dudas sobre la fecha auténtica de publicación debido a un escudo del impresor incluido apócrifamente (Severin 1987).

La edición de Fadrique consta de dieciséis actos con argumentos introductorios explicativos de las escenas, pero carece de los textos preliminares y finales. La edición de Hagenbach, por contra, está completa, siendo la primera *Comedia de Calisto y Melibea* tal como se entiende hoy día por los estudiosos (Severin 12).

Poco tiempo después aparecerá otra versión titulada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en ella el autor confiesa haber alargado la obra por consentir con los deseos de sus amigos, quienes le requerían que así hiciese. Además de añadir cinco actos más, realizar cambios y añadir interpolaciones, el autor cambia el título a *Tragicomedia* debido a que según él guarda un mayor sentido con el final de la pareja de amantes protagonistas, los cambios e incrementos son muchos, de 16 a 21 actos, que serán finalmente 22; y en el futuro continuarán añadiéndose elementos paratextuales a la obra (Alvar 252).

Del mismo modo que hay dudas sobre la fecha de publicación de la edición *princeps*, también las ha habido sobre la autoría de la obra. En la actualidad se acepta que el autor de la mayor parte fuera Fernando de Rojas, incluyendo los episodios II a XVI y los actos adicionales, las interpolaciones y los últimos argumentos. Contrariamente, hay serias dudas de que también fuera el autor del primer acto. Aunque también hay opiniones que otorgan su entera autoría al propio Rojas (Alvar 252 - 253).

3.2. Circunstancias de la escritura.

Rojas escribiría la *Comedia* muy joven, alrededor del año 1496, siendo imposible que lo hubiera hecho antes debido al uso habitual que los personajes hacen durante la narración de sentencias procedentes de un *Index* de Petrarca impreso en Basilea en ese mismo año. Por lo tanto, la *Tragicomedia* dataría de los primeros años de siglo, entre 1500 y 1502.

El autor del primer acto queda en sombras, siendo creíble para los críticos que Rojas dijese la verdad y se encontrase éste ya escrito. Consideran que bien pudiese haber sido el caso debido a relevantes variaciones en cuanto al uso de la lengua y al estilo de la obra por parte de los dos potenciales autores, además del uso de fuentes distintas: allí donde Rojas opta por Petrarca, además de fuentes procedentes del pseudo-Séneca, *Cárcel de Amor* y *El Corbacho*, el autor misterioso prefería sentencias latinas de influencia aristotélica de Séneca, Boecio y Alonso de Madrigal. La paratextualidad de la obra ha sido pingüemente estudiada por María Rosa Lida de Malkiel (Lida 1962).

Rojas confiesa que se encontró con el primer acto y que le resultó muy cómico y por ello se dio a la tarea de continuarlo, aunque inesperadamente el final de tinte profundamente moral e ideológico le hiciese optar por situar su obra en coordenadas trágico-cómicas, añadiendo a la parodia cómica gravedad trágica. El primer acto supuestamente obra de un autor desconocido toma la forma de comedia humanística italianizante, es muy posible que Rojas se inspirara en obras como la *Fiammetta* de Boccaccio y la *Historia de dos amantes* de Aeneas Silvio Piccolomini; este primer acto ya presenta un amante cortés tendente a lo ridículo y lo cómico, dándole a Rojas la oportunidad de seguirlo con el desarrollo de una novela sentimental paródica y dialogada

de rasgos cómicos pero también trágicos, propia del ambiente cultural de la Salamanca de la época (Alvar 252).

3.3. La Comedia y la Tragicomedia.

La Celestina participa del tópico horaciano del *prodesse et delectare*. Los elementos cómicos son gratuitos, pues apuntan a una tímida voluntad didáctica-moralista de raigambre cristiana. Cabe decir sin embargo que en la *Tragicomedia*, título de la obra una vez ya ha sido revisada y extendida por Rojas, la intención moralizante es más intensa, así lo declara el propio autor al final del prólogo que se asocia con el precepto *militia est vita hominis super terra*. Si en un primero momento en la *Comedia* Rojas intenta mostrar un relato que sirva como paliativo cómico a las severidades del amor e incluso las cure, en la *Tragicomedia* el autor ve en la relación de los personajes ejemplos negativos y modelos de castigo contra aquellos que cometen el crimen de dejarse llevar por la pasión amorosa. En el nuevo prefacio de la *Tragicomedia* Rojas se olvida de la burla y carga contra aquellos que no valoran justamente lo prescriptivo-moralizante del ejemplo expuesto por la narración, que debieron ser muchos como consecuencia del enorme éxito comercial de la novela (Alvar 253).

3.4. Comedia y guía moralizante.

Lo cierto es que Rojas, por mucho que se muestre públicamente como un seguidor penitente del discurso moralizante, en el propio título recoge el término comedia. Y a lo largo de la *Tragicomedia* las escenas trágicas, que se concentran sobre todo en la segunda mitad de la obra, están rodeadas de momentos cómicos y burlescos a mayor gloria del doble sentido malicioso. Por ello, la declaración pública de Rojas que acompaña el cambio de título y su extensión con añadidos y modificaciones se debe en parte al gran

éxito de la obra. Tanta popularidad pudo provocar que se viese la *Celestina* no como un libro útil a la manera de los clásicos latinos, sino más bien como una obra perniciosa que promocionase comportamientos anticristianos. El humorismo y la abierta sexualidad que se entrevén en los diálogos de sus personajes la hacía fácilmente atacable, y por consiguiente al autor también hubiera sido susceptible del mismo envite. Debe recordarse que Rojas era posiblemente judío converso ya fuera por herencia familiar o decisión personal. De ahí que éste pudiera haber sido el motivo original de esa modificación y de paso se hubiera acogido del mismo modo a un cambio de título para situar más justamente las coordenadas genéricas de la misma. Gilman (1964) y Severin (25) están de acuerdo en que Rojas se vio forzado a cambiar la intención del texto para salvaguardar su posición personal.

Para entender la necesidad de Rojas por aclarar su postura como autor es necesario tener en mente que *La Celestina*, pese a ser destinada a la lectura, no se leía en privado, sino en público delante de los demás. De ahí las abundantes acotaciones insertadas en los diálogos que marcan tiempo y lugar de la escena, se trata de una técnica que permite situar el momento y el espacio, dando la información necesaria a los oyentes para comprender el contexto en el que se producen las acciones. Dicho recurso ya se encuentra en la comedia humanística italiana del siglo XIV e intensifica la importancia de los diálogos para representar una narración de viva voz y sin otra parafernalia escénica. Diálogos que por otro lado definen a los personajes mediante tres formas: a partir de lo que otros dicen de ellos, estos tienen motivaciones e intereses cambiantes, y por tanto la justicia de su caracterización la atiende el oyente y lector al comparar lo dicho con la actuación individual en cada momento; lo dicho por el propio personaje a sí mismo

mediante soliloquios y apartes que solo comparte con el lector oyente; la definición por acción u omisión, lo dicho queda en entredicho o no por las acciones que lleva a cabo el personaje caracterizado.

De la voluntad del autor no se puede estar seguro, ahora, del humorismo de la *Celestina* sí, pues el mismo hecho de que Rojas tuviera que declarar públicamente que se trataba de una obra seria de ascendencia trágica, revela que buena parte del público la “malinterpretó” como una comedia humorística. La comicidad de la *Celestina*, pese a los esfuerzos de los críticos y los editores por situarla en el campo de la tragedia, no solo respondía a la forma genérica de la comedia; también se debía a las burlas crueles entre los personajes y al alto contenido sexual, en muchos parlamentos casi explícito.

3.5. Tono.

El cambio de actitud del autor respecto a su obra, además de una modificación parcial de la misma, provoca cierta dificultad para calibrar correctamente qué intención tenía éste en cada momento. Parece que la *Comedia* orbitaba primeramente en torno a un espíritu judío-pesimista. Rojas, si hubiera sido judío converso, se hubiera encontrado en territorio espiritual sospechoso, juntándose a ello que su uso de los equívocos e ironías maliciosas ridiculizaban la moral de la sociedad y resaltaban la hipocresía que convivía en su interior. Los personajes de Rojas parecen sentirse atraídos hacia un nihilismo corporal mientras desprecian el idealismo o se sumen en el ridículo más absoluto cuando lo practican. El pesimismo viene dado en los finales violentos de la mayoría de los personajes; pero la *Tragicomedia* opera desde un pensamiento cristiano-didáctico que pretende la formación de una moral totalizante, contraría a la mentalidad del amante

cortés laico. En esta nueva intención el personaje de Calisto adquiere una importancia fundamental, pues es el retrato ideal en negativo, el comportamiento a evitar a toda costa.

3.6. Ambigüedad en la intención autoral.

La figura de Rojas como autor es compleja, pues si bien la *Tragicomedia* obedece a la necesidad de salvar su posición personal adecuando la obra a la moral de la época, él no solo no pierde la oportunidad para alargar los episodios amorosos de Calisto y Melibea, concediéndoles incluso la culminación de la pasión amorosa; sino que además incorpora material erótico suplementario que no estaba en la *Comedia*, e incluso apunta un principio de dignificación de Calisto que abandona momentáneamente la parodia e ingresa en la tragedia por causa de cómo se produce su fallecimiento. Tal vez todo ello pensando en el deleite del público y en la extensión temporal de su éxito, pues es necesario recordar que “fue seguramente el que tuvo en la época el más alto séquito de público y éxito incluso comercial, un verdadero best-seller como ya dijimos” (Alvar 257).

3.7. Leriano, Calisto y don Quijote.

Si obviamos que la *Celestina* no otorga papel a narrador ninguno, se hace necesario igualarla en dignidad literaria y procedimientos narrativos al *Quijote* de Cervantes, y por tanto otorgarle el título de primera novela moderna. Por un lado, Calisto participa de la misma esencia como personaje que don Quijote: allí donde el hidalgo manchego sirve como contrapunto paródico al caballero de las novelas de caballerías, Calisto es la culminación ridícula del amante cortés retratado en *Cárcel de Amor*. Ambos personajes adquieren un rol idealista en un mundo que no les corresponde, ambos luchan por hacerse comprender entre sus contemporáneos: prostitutas, timadores, mentirosos, etc. (dobles realistas de los protagonistas). Ambos acaban siendo víctimas del mismo

desenlace, la muerte. Con todo don Quijote conserva la dignidad en sus últimos momentos, porque Cervantes le otorga el don de la simpatía; Calisto carece de ésta. Rojas no parece permitirle bondad ninguna, a diferencia de Melibea, a la que sí ve el autor con mejores ojos. A su vez, Calisto, a diferencia de don Quijote, no acusa anacronismo, sino que sigue el patrón cortesano hegemónico de la época, y tal vez el verdadero motivo de Rojas estuviera en destruirlo para siempre, como efectivamente consiguió. Sería Calisto el reverso paródico de Leriano, protagonista de *Cárcel de Amor* y modelo ideal del amante cortesano. Severin revela cómo “Los préstamos textuales de la *Cárcel* en la *Celestina* son exactos, y esto sirve como prueba definitiva de que Rojas conocía y había leído la *Cárcel* y de que, muy probablemente, la manejó mientras escribía la *Celestina* (30)”.

3.8. Leriano y Melibea.

Por otro lado, el personaje de Melibea tiene una dimensión fundamentalmente distinta a la de Calisto. Recuerda Melibea a la Isolda del ciclo artúrico, que queda atrapada en un hechizo de amor al beber un filtro mágico. Si Melibea primero prefigura la imagen de la dama del amor cortés: pura, altiva y distante; después de ser objeto de encantamiento, culpable verdadero de su pecado de *hibris*, se transforma en una devota amante, víctima del amar cortés, una doble de Leriano, pero a diferencia de Calisto, no se ve despojada en ningún momento de su dignidad. Y si Melibea encarna incluso mejor que Calisto a Leriano, a ese amante ideal, su muerte no tiene concomitancias sentimentales, sino que da testimonio de brutalidad realista. Aunque bien es cierto que ya en un

comentario a la *Eneida* en la *In tria Virgilii Opera Expositio*³⁸ de Servio está representado un intento de suicidio de cierta Melibea que por razón de amores se tira de una torre (Rohland 13).

3.9. Plaño de Pleberio y la “congoxa dança”.

De nuevo, que Rojas quería atacar frontalmente el discurso sentimental del amor cortés se delata del todo en el tramo final de la *Celestina* con el discurso de Pleberio, padre de Melibea. Éste, en el lamento patético por la muerte de su hija pone en contacto amor y muerte, acusando al dios Amor de ser más injusto que Dios, pues el primero a diferencia del segundo arremete contra lo que no le pertenece. De ahí que acuse a Amor de liderar una “congoxa dança” (Severin 42). Se trata de una imagen, la de los personajes danzando al son del amor, que toma la misma imagen de la danza macabra y la actualiza desde una mentalidad humanística, que subraya la diferencia entre la nueva sensibilidad moderna y la medieval ya abandonada. El nihilismo pesimista de Rojas es posible que no solo obedezca a su herencia judía, sino que también refleje la crisis filosófica del siglo XV español, que no solo incluía la negociación del amor cortés, sino también la misoginia y la reivindicación de la autonomía del hombre para controlar su destino. Ello en un ambiente español que siempre acusó una marcada distancia del Renacimiento italiano o francés.

3.10. El Renacimiento español.

El Renacimiento español no presenta un impulso decidido por desligarse del prurito de la melancolía metafísica medieval (Damiani 25), donde el recto sentido moral

³⁸ De finales del siglo IV aunque publicado en 1471 en Florencia.

cristiano perduró en todas las obras de la época, dando lugar a un renacimiento particular y trufado de religiosidad sentimental. Es legítimo pensar que Rojas no podía desligar su obra de este espíritu metafísico cristiano, por muy influenciado que estuviera por su ascendencia cultural judía. De ahí la ambigüedad fértil de la *Celestina* en cuanto a su ideología, obra que muestra un cuadro de sociedad honesto y verosímil, donde los personajes son entes reales que buscan el placer y el éxito social y al mismo tiempo muestran “actitudes mentales y rasgos sociales históricamente identificables dentro de la corriente humanística del Renacimiento (Damiani 27)”.

3.11. La continuidad entre el amor y la muerte en la *Celestina*.

No es sorprendente que el amor tenga una dimensión compleja durante esta época porque se establece como campo de batalla simbólico, además de participar de una cierta continuidad espiritual con la muerte. El amor conduce a la muerte segura, una muerte que en *La Celestina* al estar todos los personajes en pecado y no haberse confesado antes de su fallecimiento forzosamente implica la condena al infierno. De ahí que en la obra de Rojas el amor sea fuente de placer extático pero al mismo tiempo una “congoxa dança” de muerte.

3.12. Estudios previos.

3.12.1. El “amor extático” de Maravall.

Dice José Antonio Maravall (1964) que la vida con valor por sí misma de tono hedonista está presente en la mentalidad de todos los personajes de la novela (134). Y es que la doctrina del amor se transformaría profundamente durante la Baja Edad Media, pasando de una concepción helénico-tomista a otra de característica mística que Rousselot en su *Pour l'histoire du problème de l'amour au Moyen Âge* (1908) denomina

“amor extático”. Este último concepto indica que el amor lanza al sujeto al exterior y lo enajena: se trata de un amor violento que acaba por forzar al sujeto a negarse a sí mismo. La idea destructiva del amor se debe a una influencia religiosa, ésta lo juzga en un principio como únicamente amor divino, originada esta concepción a lo largo del siglo XIII, estableciéndolo como una suerte de dolencia que enferma al sujeto (Maravall 136 - 137). La imagen del amor como enfermedad pasará del campo religioso al laico, influenciando todas las esferas humanas, la de cultura incluida; desde el siglo XIV ya se habrá establecido como un concepto hegemónico y se propagará durante el XV, por ejemplo, se detecta en la obra de Boccaccio y en los cancioneros castellanos del XV (137)³⁹.

El “amor extático” es una fuerza que expulsa de la naturaleza y que anula. Se trata de una revolución dolorosa contra el orden anterior, que objetivaba al sujeto como algo que tenía un lugar fijo en un sistema de mayor rango que él mismo, una naturaleza que era fin de todo. Por eso la concepción del “amor extático” es una liberación de “ordo”, que lo habilita para perderse en el propio interior inaprensible (138 - 139). La tesis de Maravall defiende que el origen de la doctrina del “amor extático” y su desarrollo moral, que encontramos en la *Celestina*, no se debe al supuesto estado de converso de su autor, sino más bien a un movimiento cultural que alcanzó todos los rincones de la Baja Edad Media (140). Dicha idea del “amor extático” en busca de la exaltación amorosa puede tener otro resultado inesperado: la certeza de la imposibilidad por obtener el goce amoroso provoca la única salida posible a una existencia mermada: la muerte. De ahí el hado de Melibea, enferma ella y causante de la enfermedad de Calixto, ambos destinados

³⁹ Maravall refiere a *Amor, Muerte y Fortuna en “la Celestina”* de E. R. Berndt (1963).

a la muerte sin confesión que los salve del infierno. Para entender el “amor extático” Maravall centra su atención en el cambio mental que se produjo como resultado del Renacimiento: Calixto encarna una clase ociosa y una manera de entender el amor enraizada en el nuevo espacio urbano y el individualismo burgués (143). El amor se constituye en comparación con la Edad Media en un sustituto de la actividad guerrera, arriesgado porque puede acarrear la deshonra social o incluso la muerte. Según Maravall lo que se observa en la *Celestina* es una revolución en las expectativas de las clases inferiores de esa sociedad finisecular.

Para Maravall, Rojas muestra que la conduzca de codicia e individualismo extremo que habita en el amor de esa época llevaba directamente a la catástrofe moral, pero sobre todo a la personal, pues es la forma efectiva de transmitir el mensaje al lector materialista de la época. En España este sentir la muerte como pérdida material se puede encontrar en el *Cancionero* del XV, donde hay una queja continua en contra de la “negra muerte”. Esa sensación de pérdida es la que empuja a la consecución de una identidad individual en el mundo físico, que se traduce en la búsqueda incesante de la Fama (157 - 158).

Establece Maravall diferencias significativas entre las danzas de la muerte, entre ellas la *Dança*, y la *Celestina*: la pérdida de la vida, por encima de dolores y padecimientos del infierno, es el lamento privilegiado en la *Dança*, que en parte ya muestra este espíritu hedonista. Sin embargo, en la *Celestina*, que continúa esa tradición de lamento por la desaparición de los goces y placeres terrenales, lo lleva más allá en su exploración material: es una novela moralizante, profundamente aleccionadora, que busca advertir a los lectores de su tiempo de las conductas impropias. Lo que en la *Dança*

es abstracto y general, los personajes no mueren de enfermedad concreta o padecimiento identificable; en la *Celestina* es ya informe forense, se sabe exactamente de todos los personajes cómo mueren y el porqué.

3.12.2. La muerte como profesora en la *Celestina*.

Vicente Pérez León (2012) defiende la idea de que en la *Celestina* hay dos motivaciones principales en la obra: por un lado, reflejar el desorden motivado por el mal de amores; por otro, resaltar la inadecuada educación de la que han sido objeto Calixto y Melibea a causa del anacronismo de las instituciones que debían habérsela proporcionado. Observa que el equilibrio social de los personajes se derrumba por un pecado de *hbris* de Calixto, al contactar con Celestina para forzar la Fortuna y poder gozar carnalmente de Melibea; Calixto sería víctima de esa naturaleza que entiende el placer por fin último del hombre. Este acto de soberbia es el que pone en movimiento el desequilibrio de fuerzas que desemboca en la muerte de todos los personajes inmiscuidos en las intrigas celestinescas. Ese desequilibrio social radica en el hecho de que los personajes de clase baja toman conciencia de la naturaleza del mundo, que ya no es uno reglado por la armonía estática medieval, sino otro de carácter imperfecto que reparte fortuna según leyes que favorecen a individualistas y a egoístas (León 165).

El papel de educador de los protagonistas, Melibea y Calixto, recae en la muerte. Esta muerte refiere a la de los personajes que se mueven a su alrededor, pero también la suya propia. Todas ellas debidas a ese amor que Rousselot considera “extático” y que empieza por destruir primero el entorno del enamorado debido a su expansión depredadora y finaliza por consumir al propio sujeto que lo contiene (León 167). Considera Pérez León que Rojas aboga decididamente por un cierto retorno a esa

espiritualidad medieval que se ha perdido, y que ha inmerso a los individuos renacentistas en un sistema depredador donde lo material conlleva forzosamente practicar un egoísmo exterminador (169).

3.12.3. La inestabilidad de la *Celestina*.

Louise W. Fothergill-Payne (1969) cifra la inestabilidad como concepto clave para comprender la obra. Ante esta realidad, los personajes mediante sus acciones buscan un simple objetivo: sobrevivir a su entorno peligroso evitando ser víctimas de la fortuna cambiante. Se observa un proceder inmoral que es de carácter transversal (Fothergill-Payne 159). Fothergill-Payne lo compara con *Il Principe* de Machiavelli, tendrían en común una voluntad pedagógica que resume en buena medida el pensamiento renacentista del siglo XVI. En ambas la Fortuna de los personajes, “conocer el tiempo” se torna pues una habilidad fundamental para los hombres de la época (161). Se conoce la fragilidad y la veleidosidad de la Fortuna, pero no por ello se deja de prevenir sus efectos perjudiciales. Las conductas de los personajes celestinescos son las que se encuentran en el tratado político de Machiavelli. La imagen utilizada es la de un río que acostumbra a desbordarse sin previo aviso, lo que conlleva la necesidad de aprovisionarse contra las posibles inundaciones futuras.

El error mortal de Celestina, que queda advertido en *Il Principe*, es que olvida que la idea de ascenso social debe ser regulada según los principios de manipulación del tiempo y de precaución ante la inestabilidad de la Fortuna; en la *Celestina* todos los personajes acusan una dimensión depredadora y antes o después caen víctimas de ella. Celestina incluida. Machiavelli recuerda que el “innovador” social tiene de enemigos a los partidarios del antiguo estatus y que los participantes del nuevo no suponen aliados

fieles. La conclusión final que puede desprenderse de la novela de Rojas, a la luz de los razonamientos del *Il Principe* de Machiavelli, es que Celestina fracasa debido a una ineptitud general por manipular la naturaleza humana. La prudencia de los personajes debida a la experiencia, incluso la mucha poseída por Celestina, no es suficiente para evitar la muerte por impericia.

3.12.4. La polémica sobre el didactismo en la *Celestina*.

M.J. Ruggerio (1981) retoma el debate del didactismo de la novela: recordemos que Marcel Bataillon en *La Célestine selon Fernando de Rojas* (1961) comparte una visión en favor del supuesto didactismo de Rojas; mientras que son contrarios a ella María Rosa Lida de Malkiel en *La originalidad artística de La Celestina* (1962) y Stephen Gilman en su “Fernando de Rojas as Author” (1964). Ruggerio para encontrar una solución a la polémica considera necesario estudiar la *Celestina comentada* fechada a mediados del siglo XVI, con ello pretende sacar en claro una apreciación de la novela mediante las propias interpretaciones contemporáneas a la misma. El crítico considera que el didactismo de la novela queda en entredicho con motivo de la persona de Celestina, al dibujarse como una figura “go-between”. La alcahueta y bruja está aliada con el diablo, de ahí que pueda transgredir las leyes morales cristianas, situarse en un espacio excepcional que le otorga inmunidad y le permite subvertir las leyes que un supuesto didactismo debería promover. Por tanto, la ironía en contra de ese didactismo es evidente. Ruggerio, así, confirma su interpretación mediante la *Celestina comentada*, la cual considera que tampoco soporta un comentario de la novela en favor de ese supuesto didactismo (Ruggerio 64).

Por ello se sitúa al lado de la interpretación de Gilman (1964), apoyado en los comentarios sobre la *Celestina* de la obra anteriormente referida, así como los propios análisis de los diálogos contenidos en la novela, que Ruggerio considera que no permiten una comprensión didáctica de la misma. En cuanto al final violento y en pecado de los personajes que participan en la trama inmoral, lo que les impide acceder a la salvación espiritual, el crítico no se pronuncia. Ahora bien, esta resolución de Rojas, a mi juicio, presenta cierta dificultad irresoluble a esa interpretación no didáctica de la obra, puesto que los personajes inmorales se presuponen castigados a la eternidad del infierno.

3.12.5. Lo carnal y lo espiritual en la *Celestina*.

Eloisa Palafox (2007) marca una continuidad metafórica entre las referencias a la comida y a los actos sexuales. Este supuesto contacto simbólico se remontaría a una tradición folclórica que ya se detecta en *El libro del buen amor*. La utilización de metáforas alimenticias tiene el objetivo de apelar a sensaciones concupiscentes, motivando una suerte de ofensiva retórica de un personaje sobre otro con el fin de convencerlo a realizar ciertas acciones en favor, supuestamente, de ambos. De ahí que el personaje que Palafox destaque sobre el resto por su capacidad de seducción sea el de Celestina. Es necesario recordar que a su vez el campo semántico de la alimentación está íntimamente ligado a la apología del disfrute sexual del que todos los personajes caen víctimas, excepto la alcahueta. La supervivencia, alimentación y deseo sexual se confunden continuamente en el mundo celestinesco donde el *carpe diem* supone un leitmotiv sostenido.

Lo que Palafox denomina como “trampa lingüística” de Celestina es tan eficaz que incluso se puede volver en su contra. De ahí que los conspiradores que se reúnen en

casa de la alcahueta para el banquete se muestren irascibles y por momentos incontrolables. Palafox recuerda como Elicia se pone celosa de Melibea fruto de un comentario elogioso de Pármene, Areúsa respalda este rechazo de Melibea acusándola de asquerosa por usar afeites; todo ello mediante el uso de un vocabulario alimenticio que se remata con una referencia al gusto de Calixto por juzgar “dulce” a Melibea, cuando se trata de una moza “amarga” según las dos meretrices. En la confrontación que sigue a esta explosión de deseos confrontados y envidias se hace mención al veneno y la podredumbre como metáforas de lo desagradable y enojoso.

La pretensión de Celestina de ser inmune a los apetitos mundanos tan solo parece triunfar a ojos de los locos enamorados de clase alta, los personajes de clase baja, irónicamente, tienen un conocimiento del mundo más directo y menos espiritual. La locura de los amantes también se juzga en razón de su incapacidad para preocuparse de las actividades diarias más comunes, entre ellas el consumo de comida y bebida. Son pues síntomas de enfermedad y no características de un estado superior digno de admirar. De hecho, cuando Sempronio se dice enamorado de Elicia no queda afectado por la pérdida de apetito, burlonamente, al ser estas actividades necesidades que un sujeto de clase baja no puede tomarse el lujo de prescindir.

Palafox ve en este diálogo de comensales mostrarse la imagen de la caída del paraíso que vertebral la novela, destino final que acontecerá a la mayoría de personajes envueltos en la trama. Esta caída será literal o metafórica; literal como la que acontece a Calixto, Melibea, Pármene y Sempronio; o metafórica como la del mismo Calixto al caer de la “bienaventurança” que es la visión de Melibea, la de Pleberio en su referencia al *lachrimarum valle* del *salve regina*, o la caída en desgracia y pecado mortal de Celestina

al ser asesinada. Recordemos que excepto Pleberio, que no muere, el resto de estos personajes fallecen sin confesión y pecadores, situación que los condena al infierno, lo que supone una caída espiritual absoluta.

En resumen, Palafox comprende que las referencias literales y metafóricas al comer y el beber tienen mucha importancia en la novela. Tan es así que todos los personajes las utilizan en su intento de influir y describir al resto de personajes y expresar sus emociones más viscerales. El destino de estos, por contra, tendrá más que ver con la imagen simbólica de la caída del paraíso, que acontece sin excepción a todos ellos de una u otra manera.

3.12.6. Las imágenes de enfermedad en la *Celestina*.

George A. Shipley (1975) apunta cómo Calixto es el personaje que inicia la igualación metafórica entre amor y enfermedad, connotando el sufrimiento que le supone no poder disfrutar del amor de Melibea e incluso regodeándose en ese sufrimiento. A partir de ahí el resto de personajes, incluyendo a Celestina, y excluyendo obviamente a Melibea por ser el objeto de la conspiración, continúan el cultivo del campo semántico de la enfermedad para remitir simbólicamente a la insatisfacción amorosa propia y ajena. En parte, los personajes continúan el juego simbólico de Calixto por interés personal en el negocio de los amantes, pero también lo hacen cuando Calixto no está presente y refieren a sus amores privados. Incluso Pleberio entra en la formulación simbólica del amor entendido como enfermedad mortal que aflige a su hija.

Necesario es hacer notar que esta clase de recurso lírico, “Amor como Enfermedad”, propios del código del amor cortés hacía ya tiempo que estaban en desuso a finales del siglo XV. Se propone una relectura de éstos en términos alejados de la

espiritualidad anterior en favor de sentidos mucho más materiales y adecuados con la mentalidad del Renacimiento.

En la primera conversación que entablan en el Acto IV Celestina y Melibea se combina el tópico del *carpe diem* y del *memento mori*; la alcahueta opta por el uso de la *Captatio benevolentiae* refiriendo a los temas de la vida, la muerte y la vejez. Remite a la pasión de los amantes, cifrada en enfermedad de enamorados. La elección del dolor de muelas como excusa para la visita mantiene el campo semántico de la enfermedad en el tablero de juego simbólico, además permite salvar la dimensión pública de la doncella, y por último conserva esa idea del amor como causante de dolor y potencial cura, acercándose sacrílegamente al concepto de reliquia religiosa, lo sacrílego es una práctica habitual en boca de Calixto al describir a Melibea.

Asimismo, en el acto X es Melibea la enferma, no Calixto. En este sistema simbólico de connotaciones asociadas a la enfermedad, pese a que ésta sea una coartada, irónicamente los síntomas son reales, el sufrimiento de ambos amantes no es ninguna falacia. El problema de Melibea, y de ahí la dolencia que la congoja, radica en la imposibilidad de satisfacer dos exigencias simultáneas: someterse a su pasión por Calixto y salvaguardar su Honra como doncella pura. El simbolismo que utilizará Celestina para minar las pocas defensas que le quedan a la doncella será la morosidad de sus parlamentos preñados de imágenes reiterativas del campo semántico de la enfermedad. Celestina ya no necesita de sus alusiones cargadas de doble significados para lidiar con Melibea. Sin la ayuda de la ambigüedad involucrando las imágenes de enfermedad y amor, el plan trazado por las dos mujeres habría carecido de éxito, pues Melibea no habría podido conjurar la dimensión social y la sentimental.

3.12.7. La impetuosidad en la *Celestina*.

Cándido Ayllón (1958) explica cómo la concepción de la muerte que tienen los personajes de la *Celestina* es clave para entender sus conductas y al mismo tiempo la intención ideológica del autor de la novela. Celestina, personaje clave de la novela tanto por su peso protagonista como por el valor de sus intervenciones, no para en ningún momento de promocionar el *carpe diem*, en razón de la naturaleza frágil y breve de los seres humanos. El razonamiento de Celestina se basa en que la esencia breve de los hombres determina que estos busquen el placer incesantemente, todos los personajes antes o después aceptan y viven de acuerdo a dicho principio, que Celestina utiliza para manipular a Pármeno, Sempronio, Melibea y Alisa. Las jóvenes prostitutas Areúsa y Elicia ya se encuentran en las coordenadas concupiscentes de la alcahueta al empezar la obra. Pleberio como antagonista moral de Celestina adopta irónicamente la ideología contraria: renuncia al disfrute epicúreo en favor de un pensamiento conservador que le empuja a casar a su hija cuanto antes, evitándose así el sufrimiento que pueda provenir de la búsqueda del placer sobre todas las cosas. Ayllón identifica la “impetuosidad” como el motivo principal del final trágico de todos los personajes. Ante lo irresoluble del conflicto entre gozar y aceptar la naturaleza humana o respetar la moral cristiana, es decir la ley divina, todos ellos sucumben a la primera padeciendo el castigo de la segunda.

Ayllón recuerda sensibilidades parecidas en la obra de Gómez Manrique, el marqués de Santillana (Íñigo López de Mendoza), Jorge Manrique y otros poetas recogidos en el *Cancionero de Baena*. Pese a que Rojas caracteriza la experiencia de la muerte mediante fórmulas tradicionales de su tiempo: como igualadora de grupos sociales, corrupción mortal y en tanto *ubi sunt* antropomórfico; la preocupación por el

más allá y la vida espiritual no afecta a los personajes de la obra. Allí donde en Gómez Manrique y Fernán Pérez de Guzmán hay una aceptación tranquila y estoica de la muerte, a la manera cristiana de finales del siglo XV; en la *Celestina* no se detecta el más mínimo entusiasmo ni la preocupación por el mundo espiritual que contrae el morir. En Rojas no habría rastro de estoicismo cristiano. Según Ayllón estamos ante una novela de destrucción, la vida humana es destruida como resultado de su naturaleza breve y fundamentalmente pasional.

3.12.8. Las *Coplas* y la *Celestina*.

Joaquín Gimeno Casaldueiro (1992) detecta una influencia directa entre las *Coplas* de Jorge Manrique y el parlamento de Peblerio en el acto XVI de la *Celestina*. Sin embargo, no deniega que dicha influencia en realidad pueda deberse a la obra de Petrarca como señala Deyermond en *The Petrarchan Sources of "La Celestina"* (1973). Mientras que Rojas pone en boca de Pleberio referencias a las *Coplas* primera y tercera, Jorge Manrique adopta la influencia directa de San Gregorio en su representación de la muerte como un ladrón silencioso al que hay tener siempre presente y obliga a los hombres a ser vigilantes, a su vez San Gregorio adopta la imagen del *Evangelio de San Lucas* (Casaldueiro 110-111).

La diferencia estriba en que tanto San Gregorio como Manrique mantiene un punto de vista espiritual, la muerte es representada bajo la imagen de una puerta hacia otro lado. La influencia de Manrique y por tanto de San Gregorio se percibe en el uso del *ubi sunt*, Rojas igual que éstos lo concibe mediante ejemplos contemporáneos, evitando referencias extemporáneas. Sin embargo, en boca de Pleberio la espiritualidad del traspaso queda reducida a una materialidad que indirectamente parece negar la vida en el

más allá, rompiendo con los parámetros ideológicos de los dos autores en los que se basan sus intervenciones.

En las *Coplas* habita el mundo de la gracia y el optimismo ante los hechos del paso del tiempo y la certeza de la muerte por ser el mundo el lugar donde se gana la salvación espiritual eterna (*militia est vita hominis super terra*). En la *Celestina* habita el pesimismo del pecado al estar ausente esa misma imagen, en la novela de Rojas todo lo que existe son sujetos materiales, bienes y personas, que están atados al paso del tiempo y por tanto al desgaste y la muerte, dando lugar al *collige virgo rosas (carpe diem)* y al *fugit irreparabile tempus (tempus fugit)*. Y por ello la *Celestina* es ajena a cualquier sentido de lo trascendente. Casaldueiro, citando a Ciriaco Morrón Arroyo, concluye que todos los personajes de la novela dan la espalda al Dios infinito, en favor de un gozo finito (Casaldueiro 108-109).

3.12.9. La ropa y la muerte en la *Celestina*⁴⁰.

Shipley (1974) a partir del proverbio puesto en boca de Calisto en el capítulo XII “avunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja” desarrolla toda una teoría sobre el valor de las prendas en la novela y cómo éstas tienden a mostrar metafóricamente un efecto esencial: el retorno a la animalidad por parte de los personajes debido a sus actitudes egoístas y frustradas. Si bien no todos los personajes dependen en grado sumo de su vestimenta, la dependencia del vestir es fundamental para otros como Pármeno y Sempronio, a tal punto llega esta certeza que incluso matan y mueren por él (Shipley 45). Irónicamente no es la ropa la que provoca el estallido violento, pese a la gran importancia

⁴⁰ Esencial para los interesados en la representación de la moda en el Renacimiento español es el trabajo de reciente publicación (Juárez 2006).

que se la da a lo largo de la novela, sino que es el dinero y la cadena los motivos desencadenantes: éstos, a diferencia de las vestimentas, no tienen un valor de transformación, sino pecuniario que ni tiene identidad ni la da. El mismo episodio de la muerte de Celestina se anuncia mediante la ropa enlutada de Elicia, que ésta utiliza al visitar a Areúsa, la cual comprende inmediatamente la pena mortal al ver el uniforme socialmente reglamentado de la prostituta. La conexión simbólica entre el vestir exterior y el sentir interior retrotrae a la mentalidad medieval, expresamente referida en las palabras de Elicia en el capítulo XV (50).

Shipley considera que Rojas, salvando el anacronismo, tiene una visión antropológica de los seres humanos⁴¹, los personajes celestinescos estarían intentando solventar esa debilidad natural, el no poseer ninguna capa de protección contra el medio agresor, y lo harían mediante un ansia perpetua por mejorar literalmente su vestimenta y al mismo tiempo simbólicamente afianzar su categoría social. Desde dicha interpretación simbólica Shipley entiende que la escena del asesinato de Celestina viene motivada por el ansia de cambio de piel, de mejora social de Sempronio y Pármeneo, quienes ante la negación rotunda de la alcahueta son presa de sus instintos bestiales, como si se tratase de una presa de caza. Ellos a su vez serán cazados por la autoridad y ejecutados, teniendo idéntico final al de la Celestina, apenas horas después. Se reproduce la escena del cazador cazado, con la particularidad que en Rojas la distinción entre el cazador-hombre y la presa-bestia es voluble. La moraleja del refrán de la raposa, por consiguiente, alcanza a todos los personajes de la novela.

⁴¹ Shipley refiere a los estudios de Desmond Morris en su obra *The Naked Ape* (1967).

3.12.10. Pleberio y la mentalidad conversa medieval.

Amy Aronson-Friedman (2004) en su intento de establecer al mismo tiempo la identidad de converso de Rojas y el arquetipo de converso que representa el personaje de Pleberio (Cardiel 1981) centra su estudio en el capítulo XXI. El suicidio de Melibea empuja a Pleberio a un lamento cargado de afirmaciones filosóficas. Recordando los estudios de Dorothy Sherman Severin (San Pedro 1973), Amy Aronson-Friedman emparenta el personaje de Pleberio al de la madre de Leriano en *Cárcel de Amor* (Aronson-Friedman¹⁰²), obra en la cual también se produce un *planctus* final muy similar al de la *Celestina*. Esta continuación ideológica cobraría sentido si se aceptase la condición de converso de Diego de San Pedro. Sin embargo, según Sheila Ackerlind el tono pesimista de Pleberio pertenecería a una corriente petrarquista de naturaleza neo-estoica que remite al *De remediis utriusque fortuna* de Petrarca.

La *Celestina* recogería también una mentalidad distinta de carácter converso-pesimista que perviviría en todos los autores de esta condición. Amy Aronson-Friedman se muestra de acuerdo con la interpretación de Severin en torno al significado profundo del lamento final del padre de Melibea, quien no formularía una aceptación cristiana de la fragilidad humana, sino un grito de desesperación ante la soledad triste del superviviente a los seres queridos. Se reconoce en el Pleberio de Rojas el “lamento del converso” que ya identificó Gregory Kaplan en su análisis de la obra de Rodrigo Cota (1996), estableciendo una red de influencias y rasgos comunes entre los escritores conversos, que formarían una comunidad distintiva.

La muerte de los personajes de la *Celestina* no respeta las ordenanzas cristianas adecuadas, lo que lleva a Aronson-Friedman a deducir una ausencia de fe en los

escritores conversos que Rojas encarnaría perfectamente. Por otra parte, la crítica cita los estudios de Stephen Gilman (1956) sobre la época de Rojas en los cuales se asegura que la familia del escritor poseía *La visión delectable* de Alfonso de la Torre, en la cual se recogía asimismo una interpretación alegórica y cristianizada de la *Guía de los Perplejos* de Maimónides. Esto que probaría el conocimiento de Rojas de obras de tradición hebrea y sería una fuente de ese escepticismo filosófico supuestamente propio de los conversos españoles proveniente de las corrientes filosóficas medievales de origen judío (Gilman 1972) ampliamente ya estudiadas (Castro 1965). Aronson-Friedman da por demostrado el cuestionamiento y la problematización de la supervivencia del alma y la existencia del más allá en la *Celestina* (Aronson-Friedman 99).

3.12.11. La anagnórisis de Calisto y Melibea.

Luis Galván (2005) considera que la figura de los amantes sufre una degradación desde lo celestial, que también asocia a la tradición del amor cortés, a lo terrenal; siendo muertos por la caída al vacío, escenificando metafóricamente una unión violenta con lo literalmente terrenal. Así pues, el tipo de muerte que sufren los enamorados es un paso más en el proceso que han seguido: tras abandonar o vaciar de sentido el campo celestial, habiendo asumido lo animal y la cosificación, inherentes a su comportamiento, ahora se unen a la ínfima materia inerte, la tierra y las piedras (Galván 470). La anagnórisis de este descenso hacia lo terrenal opuesto a Dios, por tanto, sinónimo de infernal, se desencadena cuando Calisto y Melibea en el acto XIX se encuentran para consumir su amor. Al decir Calisto “Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas”, se asiste a la admisión de ambos de su degeneración desde el amor cortés idealizado a lo animal-

terrenal, lo que forzosamente conllevará el posterior castigo de los dos amantes en forma de muerte y condena eterna.

3.12.12. La ironía y la muerte en la *Celestina*.

Cándido Ayllón (1970) analiza el uso de la ironía y encuentra seis distintos tipos de ironía dependientes de la circunstancia y el contexto en el que se producen: verbal, de personajes, de hechos o situaciones, ironía dramática, anticipatoria y trágica. Habla de ironía anticipadora en el momento en que Calisto sin saberlo alude a la muerte propia y a la de Sempronio. Celestina será víctima de la ironía cuando se dirige a casa de Melibea y se dice a sí misma que todo son premoniciones favorables, el que la conspiración acabe con su asesinato a manos de los supuestos aliados acusa una mordaz ironía (Ayllón 45).

Ayllón recuerda cómo María Rosa Lida de Malkiel (1961) ya había detectado la ironía del asesinato de la alcahueta: Celestina en un primer momento como pago de sus servicios pide el manto de Calisto, sin embargo el joven caballero acaba por dar el manto a Pármene, lo que provoca que el enamorado entregue posteriormente a la anciana como recompensa la cadena de oro. Este último objeto sí es divisible, a diferencia del manto que no lo es, de ahí que surja la pendencia entre los conspiradores. Si Celestina hubiera conseguido el manto que pidió primeramente y que irónicamente fue para Pármene, su asesino, seguramente habría salvado la vida (1961). El asesinato de Celestina alumbra la ironía deformadora de los personajes, pues aquella que se suponía maestra de la manipulación de los sentidos falla en el momento de mayor urgencia.

En el acto XII, Ayllón detecta ya una de las escenas con mayor carga irónica a su juicio: al volver Melibea del jardín su padre oye ruidos en la casa y despertándose pregunta qué ocurre, la joven lo tranquiliza inmediatamente. Una ironía verbal y

dramática da lugar aquí a la tragedia: el padre está en lo cierto, un gran mal ha ocurrido, y la sed de su hija es de otro tipo. La ironía anticipatoria omnipresente se delatará en las propias palabras de los enamorados después de su momento de pasión: ni Calisto vuelve a ver la luz del día ni Melibea vivirá mucho sin su amante.

La escena del fallecimiento de Calisto, acto XIX, también está vertebrada por una cruel y bufona ironía: corre en ayuda de sus nuevos e inexpertos sirvientes encontrando la muerte, pero ésta, en contra de lo esperado, no es heroica, pese al propósito que lo lleva a ella, sino que es tan patética que fija al joven en una imagen de chiste. Lo que carga de ironía la escena de la muerte de Calisto es que se precipite por querer socorrer a indefensos a su cargo a los que él ha puesto en peligro. Él, que durante toda la novela es un caballero cínico y falso, que solo se preocupa de satisfacer sus necesidades sexuales a toda costa, termina su participación en la novela por transgredir ese mismo rol en pos de uno mucho más acorde con su supuesta condición de caballero. A todo ello se le añade que la muerte de Calisto es un accidente, pese al plan de asesinarle que Areúsa y Elicia ponen en marcha, pues Centurio, como picaresco mentiroso que es, no cumple su palabra. El hecho de que Calisto muera accidentalmente cuando hay una conspiración para asesinarlo, y el que las prostitutas puedan verse vengadas de forma involuntaria, continúa con la ola de ironía que posee la novela.

Por último, la figura de Pleberio en su plaño final es la encarnación de la ironía trágica: el hombre poderoso que mediante una vida de ingenio y esfuerzo pensaba haber conseguido asegurar el porvenir de su hija, evitándose para él mismo el mal de juventud, es víctima de éste ya en su vejez y se ve impotente para proteger a Melibea de las garras

mortales de Amor. Todo ello muestra cómo según Ayllón hay una vertebración de la trama a partir de un sistema ininterrumpido de ironías diversas.

3.12.13. Deseo, manipulación, diferencia y muerte en la *Celestina*.

Madeline Sutherland (2003) analiza la violencia en la *Celestina* y para ello utiliza el esquema de deseo mimético de Girard (1972). Determina que, debido al manipular se configura un desorden que desemboca en violencia, asesinatos y suicidio. La dependencia de Calisto y Melibea hacia Celestina provoca que lo que una vez estaba arriba en el orden social, descienda a un nivel parejo con los personajes de clase baja: por eso Celestina se destaca como la madre de una familia de conspiradores y engañados, situándose Calisto y Melibea como miembros iguales de esta familia, hermano y hermana de sirvientes y prostitutas. Theresa Anne Sears (1992) ya detectó que la igualdad entre personajes es tan marcada que los sirvientes actúan como dobles de su señor. El asesinato de Celestina en el acto XI ratifica la hipótesis de que es la igualdad la que genera la violencia.

Melibea ante la muerte de Calisto resuelve suicidarse, se ofrece así el sacrificio que debe poner fin a la violencia recíproca, una violencia que ya ha afectado a toda la ciudad, a juzgar por la descripción del estrépito y los movimientos de gente que da la propia muchacha. Esta escena refleja una visión de la sociedad en sí misma como necesitada del orden en base a la diferencia, ya que precisamente es la igualdad absoluta de personajes y de sus deseos, ya sean propios o miméticos, los que han desatado el caos social y la muerte de los sujetos celestinescos.

Pese a todo lo dicho, Sutherland no cree que haya una restauración del orden y la diferencia después de la muerte de Melibea. De la novela se extrae una interpretación del mundo pesimista, donde la naturaleza del hombre es fundamentalmente violenta y caótica

debido a que la mayoría de personajes han sido víctimas de ella. Sutherland ve en el parlamento final de Pleberio un reconocimiento de la imposibilidad de volver al orden preexistente.

3.12.14. Celestina, el demonio y la magia.

Anthony Cárdenas-Rotunno (2001) aborda la naturaleza mágica de Celestina a partir de los estudios de Michael J. Ruggerio (1981) quien asocia el rol de intermediaría demoníaca con el de bruja. Sin embargo, el mismo Russel (1963) se opone a considerarla una bruja. Cárdenas-Rotunno considera importante el que Rojas en ningún momento permita que a Celestina se la tilde de bruja. A partir de la obra *Malleus Maleficarum* (1487), Cárdenas-Rotunno considera la distinción entre brujas, quienes tienen un pacto explícito con el diablo, y hechiceras, para las que sería tácito. Sin embargo, dicha obra no las distingue, aunque sí se distinguen en la obra de Fray Martín de Castañega, *Tratado De Las Supersticiones Y Hechicerías* (1529). Cárdenas-Rotunno señala que Celestina es una hechicera porque la alcahueta no tiene contacto directo con el diablo, aunque diga ser practicante de artes demoníacas. Pese a que es mentada siete veces a lo largo de la obra como hechicera, el único personaje acusado de brujería es la difunta Claudina. Como hechicera la consideran Sempronio, Pármeno, Lucrecia y Melibea; quienes le otorgan un rol de mediadora del deseo concupiscente.

Esta clase de figura, mujer anciana y pobre que utiliza sus artes “mágicas” para manipular y potenciar el deseo ajeno es considerado por Caro Baroja como un “tipo clásico” de hechicera (1966). Cárdenas-Rotunno detecta esta imagen de la hechicera ya en *Las siete partidas* alfonsinas, en el *Sendebarr*, en el *Arcipreste de Talavera*, en el *Conde Lucanor* y en el *Esopete ystorzado*. El personaje de Celestina posee un gran

parecido al aparecido en el *Conde Lucanor* o el del *Esopete ystoriado*, obras en las que asistimos al pacto entre este arquetipo de la vieja y el diablo. Según Cárdenas-Rotunno para establecer el rol de Celestina es necesario remitirse a su muerte, cuando suplica confesión, aceptando a Dios y renunciando al diablo. De ello se deduce, atendiendo a Martín de Casteñaga y a Caro Baroja, que es una hechicera, no una bruja⁴².

Por su lado, Olga Lucía Valbuena (1994) interpreta desde un punto de vista lingüístico la magia dirigida a intervenir en los afectos amorosos, asegurando que Celestina utiliza patrones de la hechicería popular de la Edad Media. Las fórmulas conjuráicas de la alcahueta coinciden con las de un juicio llevado a cabo en Nueva Granada en 1568 contra dos mujeres a las que se acusó de prácticas de hechicería. Valbuena considera que estos dos casos prueban la existencia de un corpus de procedimientos mágicos que precedió y continuó después de la *Celestina* al que Rojas refirió en su voluntad de dar verosimilitud y realismo a la novela. Estos hechizos estarían dotados de especificidad lingüística y simbología sexual, que buscarían transgredir el código católico a partir de un uso heterodoxo del mismo.

Por un lado, el sustrato de hechicería popular estaría ligado por un tridente ignominioso que incluiría: el judío converso, la bruja satánica y la lujuria femenina representativa de la misoginia de la época. Por otro lado, el mito de la lujuria de la mujer yuxtapuesto con el diablo lo asocia Valbuena, de nuevo, al *Malleus Maleficarum*, esta

⁴² Contrariamente, según Basdekis (1961), sí estaría en connivencia con Satán y señala las semejanzas con el poema *Diablo Mundo* de Espronceda (1841) y sobre todo con *Les Litanies de Satan* de Baudelaire (1857).

disposición de las mujeres hacia lo ignominioso sería la culpable de la muerte espiritual del varón, el cual caería víctima de la brujería satánica producto de la voracidad carnal femenina. Rojas, sin embargo, utilizando estas mismas imágenes misóginas consigue subvertir el anatema de la mujer y sitúa el peso del pecado en la naturaleza avara y lujuriosa de los seres humanos. La visión auténtica de Rojas se encontraría en el prólogo, en sus referencias a Heráclito y a Heródoto, cuando declara que la creación es fruto del conflicto, de la violencia e irónicamente también de la muerte.

Valbuena presenta a la alcahueta como una figura tradicional en la Europa del momento de baja condición social y sufriente de una pobreza extrema, que, entre los dogmas cristianos y la manipulación de éstos en provecho propio, opta por la segunda opción a fuerza de necesidad personal. La manipulación del dogma cristiano y sus rituales por parte de Celestina queda plasmada en el episodio de la conversación entre la vieja y Melibea. La primera, mediante lo que Valbuena califica de quasi exorcismo, consigue modelar el conjuro de amor a fuerza de elementos lingüísticos extraídos de la moral cristiana. De esa forma atrae a su víctima enmascarando lo lujurioso, que tanto Melibea como Calisto comparten, con palabras de honda connotación espiritual. Ante la supuesta enfermedad que aflige a los dos enamorados, Celestina exige seguir su consejo, en otras palabras, que los enamorados se sometan al conjuro de la alcahueta, en lo que para Valbuena es una subversión de la posición del inquisidor que encarnaría la vieja. El parlamento de la alcahueta conjura una “expresión de la emoción”, término tomado del antropólogo Malinowski (1954), y que se establece como táctica dialéctica que incrementa la apetencia de la víctima del conjuro.

Melibea sufriría la desposesión de su propio deseo en favor del de Calisto, todo ello como consecuencia de la manipulación mágica a la que la somete Celestina. Pero la transferencia del deseo de uno a otro por medio del fetiche del cordón, y la ganancia sexual de Calisto que supone la pérdida de la virginidad de Melibea, se constituye mágicamente como un nexo inextinguible que tanto los une en la sexualidad como en la muerte. El deseo sexual y la muerte física están unidos por un hechizo de carácter profundamente subversivo, que utiliza los códigos católicos para contradecir el mismo dogma, ello gracias a la habilidad lingüística de Celestina.

3.12.15. El romanticismo de Calisto.

El mismo Basdekis (1961) apoyándose en las ideas de Menéndez y Pelayo (1958) considera que hay una veta de proto-romanticismo en la novela que forzosamente desemboca en la muerte de los amantes. En ese ambiente tan semejante al de las tramas románticas, la obra de Rojas avanzaría a golpe de continuidad entre amor y muerte. Esa identificación del amor en contigüidad con la muerte adquiere su máxima fuerza en el lamento final de Pleberio. Basdekis asimismo recuerda la significación que dio Menéndez y Pelayo (1905) a este episodio considerando la muerte como una suerte de expiación.

La cercanía con la estética romántica viene del hecho de que los personajes se mueven en función de la emoción, más que de la razón. De ahí que para Basdekis la emoción, después del amor, sea el motivo más importante de la *Celestina*, y remita al *mal du siècle* decimonónico. El personaje especialmente afectado por la melancolía romántica sería el propio Calisto, se lo compara debido a esta dolencia estética con Hamlet, Don Quijote, Werther y Olympio. Su individualismo, comparable solo al de Celestina, supondría la desmesura del sujeto que va tan lejos que comete un pecado de blasfemia,

abandonando a Dios en pos de sus deseos más extremos. Si bien Calisto reúne las características del caballero español, no se aleja de las coordenadas del héroe romántico, ya que no duda en cometer la apostaría de declarar a una joven su Dios. Basdekis ve en esta conducta de Calisto proximidades con el concepto de *agonía* de Unamuno (1966). En menor grado, el resto de personajes principales de la obra arrebatados por la pasión también escenificarían el combate contra la mentalidad de su época, a la manera de un personaje romántico típico.

3.12.16. La importancia del espacio en la *Celestina*.

Raúl Álvarez-Moreno (2011) analiza la importancia y el significado de los espacios y el lenguaje en la novela de Rojas. La muerte de los personajes viene determinada por un deslizamiento del espacio privilegiado, simbólico y físico, que va mucho más allá del mero esfuerzo de retrato realista por parte del autor, hecho que recuerda Álvarez-Moreno ya es denotado por E. Michael Gerli (2011). Además, con el término “*pratiques d’espace*” de Michel de Certeau (1990), refiere a cómo los individuos se hacen suyo el espacio y lo transforman de acuerdo a las necesidades propias.

Álvarez-Moreno determina que el significado del espacio en la *Celestina* deriva de las relaciones sociales que victiman a los personajes. Aunque no desde una jerarquía medieval petrificada, sino desde una visión “proto-capitalista” que privilegia al individuo y su lucha por el éxito frente a la abundancia de otros individuos con idénticos deseos y mismas necesidades. El espacio horizontal y vertical reúne una significación simbólica, así como la altura está asociada al amor, los amantes gozan en el jardín; la caída supone la muerte, tanto de Calisto como de Melibea. Utiliza las investigaciones de Czarnocka (1985) para señalar que la joven al protagonizar el ascenso y dejar atrás los espacios

horizontales, la casa del padre y el jardín, encuentra en la verticalidad la subversión social y anula la posición de poder del progenitor, quien desde abajo, incapaz e indefenso, asiste a la caída en picado de su hija.

Por otro lado, la figura de la escalera, que permite a Calisto penetrar el espacio vertical de Pleberio, pues Melibea es tanto su hija como su posesión; también conduce a su descenso mortal, conformándose como un espacio intermedio de significación ambigua y resultados extremos: suma consumación sexual y la muerte. Y mismo espacio de tránsito simbolizado por la escalera representa enteramente la naturaleza ambigua de la Fortuna celestinesca.

3.12.17. Dios y tiempo en la *Celestina*.

Jerry R. Rank (1980) no coincide con la afirmación de Joaquín Gimeno Casaldueiro de que los personajes den la espalda a Dios (1992) en la obra de Rojas, ya que sugiere que la clave está en el concepto de “tiempo” y en cómo hace referencia a esa supuesta ausencia divina, haciéndola presente. El uso de Dios en la *Celestina* no obedecería a la voluntad del autor de expresar una filosofía propia en torno a la idea de creador divino, sino a la experiencia de “tiempo” de los personajes.

Los usos de la palabra “Dios” tienen presencia sobre todo en los parlamentos de Celestina, Calisto, Sempronio y Pármeno. Celestina la usa básicamente como herramienta retórica muy efectiva que le permite manipular a otros personajes a voluntad. En el caso de Calisto, a quien Rank presupone en una representación hiperbólica del amante de los *Cancioneros*, sirve para demostrar la locura amorosa que ha arrebatado al personaje del joven amante. Pleberio, quien apenas hace referencia a ella, dibuja un mundo pesimista y doloroso, pues el término “Dios” se encuentra en relación con los de “muerte” y

“traición”. Rank localiza un solo uso benigno de la palabra, irónicamente se da ésta en un contexto de amenaza de Melibea a Celestina, cuando la alcahueta revela el verdadero motivo de su parlamento con la joven en casa de Pleberio. Por lo tanto, Dios en la obra adquiere la categoría de función retórica al amparo de las necesidades de los personajes dependiendo del contexto, aunque según Rank no supone obstáculo para la existencia de cierta significación ulterior encerrada en su invocación.

Para Rank el concepto de Dios se expresa de forma más sutil a partir de la relación simbólica entre los términos muerte-vida-amor-tiempo. El hecho de que el “tiempo” se represente en su fugacidad irremediable provoca una inseguridad constante, que se encuentra presente en todos los parlamentos. A ello se le añade que “tiempo” sea un término que convoca opuestos: “continuidad” y “destrucción”, lo que por primera vez remite a una lectura filosófica de la figura del ser humano. El “tiempo” a diferencia de obras medievales anteriores no conlleva un progreso teológico de naturaleza salvadora, el fin es indefectiblemente la muerte. Para Rank, si hay un concepto de Dios en la *Celestina*, no refiere al significante “Dios”, sino a la experiencia universal de trascendencia del hombre, más allá de marcos históricos y culturales, que se resume en el concepto “tiempo” y su relación con el resto de conceptos claves que se encuentra en la obra: “vida”, “amor” y “muerte”.

3.13. Desarrollo crítico⁴³.

Aucto primero

⁴³ Para el análisis de la obra se ha utilizado como base textual la versión crítica realizada por Julio Cejador y Frauca (1913), cotejándola en todo momento con la realizada por Dorothy S. Severin (2010). Se ha procedido a escoger estas dos versiones porque resultan ser las más fácilmente accesibles tanto para el investigador como para el lector casual. Asimismo, no aparece el análisis de “El sétimo aucto”, “El aucto

En este fragmento Calisto se muestra anhelante de la muerte, porque la piensa mejor opción que seguir sufriendo su pasión insatisfecha, Severin indica que Castro Guisasola (1973) considera como fuente de esta sentencia el *De consolatione philosophiae* de Boecio. Recuerda que esta es la única vez que Boecio aparece en la obra, confirmando la autoría distinta del primer auto. Refiere a los médicos Hipócrates e Galeno, aunque según Martí de Riquer (1958) podría tratarse de Erasístrato, incorporando desde el inicio su padecimiento en el campo semántico de la enfermedad, que luego tan bien usará Celestina para mediar con Melibea. Confiesa su aflicción comparable a la de los amantes Píramo y Tísbe de *Las metamorfosis* de Ovidio, obra de amplia difusión durante la Edad Media y el Renacimiento⁴⁴.

La muerte es catalogada de rabiosa, redimensionándola como secuela de una enfermedad que se transmite mediante la saliva, flujo que remite al beso y por consiguiente a la relación sexual. Esta misma enfermedad da sentido a la amenaza de Calisto a Sempronio. Éste culpa a la enfermedad de la infelicidad de su señor, y también de su súbita estupidez. Cavila cuál es su mejor opción, no como sirviente, sino como sujeto poseedor de libre albedrío, capaz de prever las ventajas y los inconvenientes de las acciones acordes con su categoría. Siguiendo su cadena de pensamiento lógico en la que impera plausiblemente el instinto de supervivencia, decide consentir con la actitud autodestructiva de Calisto, pese a que se sabe en peligro, pues la muerte del joven puede provocar su inculpación posterior.

dozeno” y el “Aueto décimo octauo” por juzgarse la presencia de la muerte en ellos de carácter inexistente o de entidad inestimable para el objeto de esta investigación.

⁴⁴ (Castro Guisasola 1973), (Riquer 1958).

Después del momento de reflexión, Sempronio decide correr el riesgo y aprovechar la enfermedad, emocional y mental, de su señor para sacar el máximo rédito, pese a que es consciente, incluso profético, del riesgo que corre. Riesgo, que por otro lado ya sabe que no puede evitar, ya actúe conforme al código medieval del servidor y anteponga su señor a su seguridad y comodidad o ya busque el provecho propio sobre todo lo demás.

Calisto víctima de su deriva esquizofrénica refiere a la muerte por enfermedad de amor no solo en la esfera corporal, sino también en la espiritual, lo que le vale el epíteto correctamente aplicado de hereje que le dedica Sempronio. Severin incide que éste enraíza la ascendencia de aquel a la infidelidad mortal de su abuela, ya sea con un animal, metáfora de la concupiscencia sexual, o bien retorciendo una acusación velada de judaísmo; también es posible que el episodio de venganza asesina que se conjura fuera un desquite del propio autor hacia un tercero que estaría cómicamente representado por Calisto⁴⁵.

El escenario de muerte y destrucción celestinesco se desencadena debido al deseo enfermizo de Calisto de ver la “proporción” de Melibea, e incluso catarla y disfrutarla en todo su esplendor nocturno⁴⁶.

Elicia, que irónicamente será una de las vengadoras de Sempronio, condena aquí, si bien fingidamente, el destino siniestro de Sempronio, asociando en su parlamento la enfermedad y el castigo por crimen execrable. Ya es la segunda vez que esto ocurre en el

⁴⁵ (Green 1956), (Bershas 1978), (Armistead 1973), (Puértolas 1968), (Forcadas 1974), (Menéndez y Pelayo 1958) y (Burke 1976-1977).

⁴⁶ Severín refiere a los estudios complementarios de Phillips y McPeethers (1954 y 1974) que trabajan el concepto de fatalidad en la novela.

acto, mostrando cómo hay una sañuda intención profunda que desde el principio aguarda malsanamente a los personajes principales envueltos en el complot de los amantes. Tal como si se tratase de una enfermedad de caprichosa transmisión, ésta se originaría en el deseo patológico de Calisto, que acabaría por contaminar a Sempronio, posteriormente a Celestina, de ahí a Pármene por vía de Calisto, y a Melibea por vía de la alcahueta. Posteriormente, como se verá por el parlamento de Melibea, la enfermedad acabará por convertirse en pandemia que afecta a la ciudad entera.

Continúa la tendencia augurera de los personajes: por un lado, Calisto es consciente de su aproximación a la caída figurada, por otro lado, Pármene advierte a su señor desde el principio, ejerciendo su obligación de servidor, quien ante la gravedad de la afección de su señor acabará por desistir, no sin antes advertir del peligro suicida que conlleva recibir a la “¡puta vieja!”, ya que su condición de hechicera es bien conocida en toda la ciudad. De nuevo, la figura de Celestina se asemeja con la de una enfermedad de elevado factor de riesgo, tal como si dejarla entrar en el espacio privado connotara ser contaminado por su afección. Con todo es necesario recalcar que el origen de la dolencia primera no está en Celestina, sino en Calisto; la vieja bien que actúa como cirujana interesada, como ella misma declara en su casa, ante Sempronio y Elicia. Tal vez Celestina es poseedora de una distinta patología, ésta sería la avaricia, que finalmente la arrastra a enfrentarse con sus aliados conspiradores y la empuja a cometer un error fatal, una falta de *hubris*, que envuelve y arrebató a Sempronio y Pármene. Asimismo, no sería ilegítimo considerar que el mal de avaricia propagado por Celestina y la locura de pasión emanada por Calisto, ambas, provocan esa *hubris* por la que todos los personajes de la

novela son castigados, o si se quiere seguir con el campo semántico de la enfermedad, contaminados⁴⁷.

Calisto en pos de su derrumbamiento blasfemo comete una doble nueva herejía: compara a la alcahueta con Jesús, al otorgarle a la vieja la capacidad de revivificación; y se asemeja impúdicamente a la figura del profeta cristiano, en tanto resucitado. Irónicamente, la figura conjurada por Calisto, que es Celestina, una vieja depauperada y pobre, es descrita con los rasgos propios de la dama cortesana, que supuestamente tendría que ser el rol de Melibea. El despropósito protagonizado por el joven caballero es tremendo.

Más adelante, Celestina utiliza la misma abominación contra Pármeno que ya había mentado Elicia contra Sempronio, el deseo funesto de la aparición súbita de bubones, expresión habitual para expresar desagrado y condena. La ironía alcanza a ambos personajes masculinos con motivo de su destino aciago. Celestina pretende hacer valer su autoridad sobre Pármeno en razón de la supuesta promesa hecha a la madre natural del muchacho. Es decir, la ascendencia de la alcahueta arrancaría y estaría legitimada con la muerte de Claudina, juzgada y ejecutada por brujería. Asimismo, esta pretendida tutoría quedaría doblemente refrendada al ser presuntamente la última voluntad del padre de Pármeno el que su hijo estuviera bajo la potestad de la vieja hasta que alcanzase la edad adulta, situación que pone de nuevo la figura de Celestina en un

⁴⁷ Se entiende *hbris* de la forma que queda definido este concepto en el diccionario de Demetrio Estébanez Calderón: “Término griego (“soberbia”) con el que se alude al orgullo arrogante y obstinado del héroe de la tragedia griega, que se mantiene en sus decisiones y se niega a claudicar a pesar de las indicaciones y advertencias en contrario. El héroe es consciente de que, al entrar en conflicto con los poderes superiores, se encamina hacia su perdición. En esto consiste la condición de lo trágico: se trata de un conflicto irremediable e insoluble, de una destino fatal que conduce al héroe, inevitablemente, al fracaso.” (539).

plano superior a la del servidor de Calisto. Se trata de un efectivo parlamento en el que Celestina, que no da ninguna prueba de que lo dice sea cierto o que haya ocurrido tal como relata, reafirma dialécticamente su autoridad lógica sobre Pármeno.

El segundo aucto

Sempronio se propone representar a su señor como un loco enamorado, Severin cita cómo el parlamento de Sempronio corresponde con la obra un siglo posterior del humanista Jerónimo de Mondragón quien hace un retrato de los males del que ha caído en las redes del amor. Esta excusa le permite interpretar el rol del servidor cauto y afligido frente al caballero contagiado de *hereos* de acuerdo con Otis H. Green y Scott C. Osborn quienes consideran este término como una enfermedad que solo afectaba a los enamorados nobles de gran corazón. La conducta del enfermo de *hereos* se caracteriza en palabras de Sempronio por el “maltrobar”, el regocijo en el pesimismo metafísico, obviando todos los placeres mundanos de la vida que conducen al olvido de la caducidad y brevedad humana. El malestar infeccioso es imputado a la dama, paciente cero y culpable directa del padecimiento del caballero⁴⁸.

Pármeno revela en este fragmento la forma en la que Calisto y Melibea se conocieron, en una huerta que convenientemente guarda rasgos con los cementerios, por otra parte, lugares habituales de encuentro de amantes. La inclusión de la cetrería en la novela da pie a un amplio abanico de interpretaciones a las que Severin refiere: McPheeters (1954) lo juzga como imagen de mal agüero, Barbera (1970) considera que connota sexualidad carnal, Weinberg (1971) por otro lado pone su atención sobre el hecho de que el ave representada es de rapiña, lo que tendría un profundo sentido

⁴⁸ (Mondragón 1953), (Green 1963), y (Osborn, 1958).

profético. Asimismo, la descripción que hace Pármeno del encuentro y cómo conecta con el comportamiento de su amo mantiene parecido con la diagnosis médica. Del mismo modo, denuncia la falsedad de la “trotaconuentos”, término ya utilizado en el *Libro de Buen Amor* y en el *Arcipreste de Talavera*. Cejador considera que Rojas acusa influencia al menos de la primera obra, mientras que Severin a instancia de Whinnom (2007) no lo ve así. En su defensa ante el ataque injusto de Calisto, el fiel servidor advierte de nuevo al joven señor que si continúa con su actitud carente de juicio común, acabará por habitar la sepultura, lo que podría haber sido dicho por el cirujano del propio Calisto que luchando contra un cáncer se viera desasistido por la actitud negligente del enfermo.

El tercer aucto

Celestina lanza un planto por Claudina que recuerda a los parlamentos de las víctimas de la parca en la *Dança*. En este caso no se llora la propia muerte, sino la de los seres queridos, como ya se ha observado previamente esta formulación tiene una amplia tradición medieval, Severin refiere a los estudios de Erna Ruth Berndt (1963). Celestina lamenta la pérdida de su amiga y maestra, es legítimo observar en la descripción de la alcahueta un sentimiento que supera la mera amistad y raya en lo amoroso o lo fraternal; la rememoración del personaje de Claudina expresa la profunda soledad que padece la vieja, la cual observa la muerte y la decadencia en todo lo que la rodea: la casa, la única prostituta que le queda y los escasos recursos materiales de los que dispone. Si se tiene en cuenta esta referencia a la *Dança* y el destino de la mayoría de los personajes protagonistas, se destaca cierta proximidad temática entre las dos obras, las cuales tienen como leitmotiv la fugacidad de la vida y la certidumbre de la muerte⁴⁹.

⁴⁹ (Berndt 1963).

El aucto quarto

Celestina confiesa el ocultismo usado con Sempronio, si bien no se puede estar seguro de si refiere a la falacia del recurso mágico al “triste Plutón”, o la aceptación de hechicería como una representación cierta. Sabe que la muerte por ejecución o venganza de honor es casi segura si la conspiración no llega a buen puerto, la alternativa más benigna sería la deshonra pública y el castigo físico; la cobardía por su parte sin embargo sería incluso peor, y así en su pensar lógico concluye que tendría un efecto desastroso al desacreditarla profesionalmente, lo que en definitiva la condenaría a la pobreza extrema y muy posiblemente a la misma muerte.

La alcahueta empieza inmediatamente su asalto retórico sobre Melibea, utiliza una soterrada llamada al *carpe diem*, dramatizando el envejecer enfrente de la joven y bella muchacha. La muerte, bien conocida de la alcahueta, resulta en herramienta manipuladora en contra de la atemorizada muchacha. Severin reconoce en Celestina los pensamientos filosóficos de Petrarca en *De remediis utriusque fortunae*; Cejador y Frauca nota que en *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias, en diuersas materias* Juan de Aranda atribuye estos principios a la *epístola 109* de Seneca, sin embargo el propio editor dice no encontrar rastro de dicha epístola ni de ninguna otra donde se refiera a la vejez con términos parecidos a los de la alcahueta⁵⁰.

Antes la Celestina había lamentado la vejez, ahora en su afán por ganarse el favor de Melibea, alista las preocupaciones de los ricos y poderosos, recordándole que la muerte espera a estos otros también, y con mayor razón que a los pobres. De nuevo, el lamento tiene semejanzas con los plantos protagonizados por las víctimas de la parca en

⁵⁰ (Petrarca 1492), (Aranda 1594).

la *Dança* castellana. Tanto Severin, a instancias de Deyermon, como Cejador y Frauca coinciden en la influencia del *De remediis* en estos parlamentos; además, la primera refiere a Castro Guisasola en la supuesta intertextualidad con *Pecados mortales* de Juan de Mena, el segundo considera que hay también préstamos del *Salmo 75* y del *Libro de buen amor*⁵¹. La respuesta de Celestina, invocando el arrebato característico del fallecer, a la sugerencia de Melibea podría integrarse en el diálogo entre la muerte y sus víctimas de la *Dança* sin acusar discontinuidad ninguna.

Posteriormente, la alcahueta revela el auténtico motivo de su visita disfrazándolo mediante términos anclados en el campo semántico de la enfermedad y la medicina. Ante Melibea se otorga el rol de la única que puede suministrar la medicina requerida para sanar al enfermo de la certeza de la muerte. El ejercicio de elocuencia de la alcahueta presenta varios lamentos: el fallecimiento de los seres queridos, la propia vejez que se acerca, el paso de la juventud y la inseguridad de los poderosos por verse rodeados de enemigos.

La joven no comprende los motivos de la vieja, al ser estos vagos y precavidos, pues sabe bien la alcahueta que lo que va a pedirle a Melibea conlleva el riesgo de su Honra y el de su familia, que es tanto como decir peligro de muerte para Melibea. Eso sí, reconoce que el no curar al enfermo, cuando en las manos del buen cristiano está, es equivalente a matarlo, afirmación que una vez Celestina revela el motivo de la visita se volverá en contra de la joven.

Las cavilaciones anteriores de la vieja sobre el riesgo al que se estaba sometiendo se materializan en amenazas de la muchacha, quien le advierte que ha venido a buscar la

⁵¹ (Deyermond 1975), (Castro Guisasola 1973).

muerte a su propia casa. Es llamativa la llamada al lenguaje como el arma más destacada de los seres humanos, ya que puede interpretarse la novela como una batalla continua, una especie de danza mortal que remite a *militia est vita hominis super terra*. La muchacha sería la fortaleza imaginada a rendir, que ya sin saberlo habría sido traicionada por su sirviente Lucrecia, la que habría dado al enemigo el paso franco al interior de la fortaleza real que supone el palacio del padre en la que se aguarda el tesoro de la virginidad de la hija; el uso del lenguaje está recogido en la edición de Severin en el trabajo de Read (1978), también apunta la herencia de *Cárcel de Amor* en *La Celestina* detectada por Castro Guisasola (1973).

En el parlamento de las dos mujeres hay un fuerte contenido profético que envuelve tanto al personaje receptor de los vituperios como al emisor de ellos. Por ello, la imagen del martirio de la Santa sirve metafóricamente para referir al pesar de los enamorados, quienes del mismo modo que la mártir, mueren torturados por la pasión. De esa forma hay una doble ironía en su uso: como patrona defensora de Calisto, se desacraliza la figura de la santa al comparar su fe en Dios con la de Calisto en Melibea, del mismo modo, Santa Apolonia, patrona de los cirujanos y los dentistas, reitera la imagen forzada de doctora a la que Celestina se empeña en asimilarse. Además, si la previa descripción que compara a Calisto con los grandes héroes medievales ya manifiesta una burla apenas disimulada, la relación de Narciso con Calisto, además de mostrar una mala baba irónica muy divertida por parte de la alcahueta, prefigura el destino trágico de ambos amantes. Las menciones a Adriano y a Orfeo ratifican de nuevo esta percepción.

Ante la situación peligrosa en la que se encuentra la alcahueta, habiendo sido amenazada por la joven en casa de su propio padre, puesto que Celestina se encuentra en territorio enemigo y arrinconada sin posibilidad de escape voluntario, realiza un movimiento defensivo que invoca su baja profesión en bien de otros y la supuesta buena voluntad como motivos de inocencia manifiesta. Ello consiste en la numeración sucesiva de imágenes que escudan su persona a fuerza de invocación de la muerte omnipresente: recuerda el yerro de Calisto merecedor de condena mortal del que ella dice no tener culpa, presenta la imagen de la soga utilizada para ejecutar, la telaraña que implica una trampa mortal, el castigo contra las almas de los pecadores el día del Juicio Final, las patrañas del vulgo que tan mal hicieron a mujeres viejas y pobres, a las que fácilmente se las denominaba de brujas y se las tomaba por chivo expiatorio. En estas imágenes se utiliza tanto la obra de Petrarca, de forma directa o indirecta, como la Biblia, Ezequiel 18:4⁵².

En la descripción del pesar de Calisto que Celestina ofrece a Melibea la muerte destaca como personaje mudo omnipresente. La mayoría de las comparaciones tapan o encubren apenas un sentido profético trágico, que si bien no carece de irónica burla la más de las veces, marca continuamente lo arriesgado de la empresa que los personajes han tomado entre manos.

El aucto quinto

Celestina agradece al diablo el éxito de la empresa con Melibea, que no solo le ha permitido iniciar su negocio con buen pie, sino que la ha salvado de una situación altamente peligrosa, pues la joven incluso llegó a amenazarla de muerte. Este parlamento

⁵² Para la fuente de Petrarca: Castro Guisasola (1973).

parece corroborar la idea de que la alcahueta es verdaderamente clienta de la magia, y que no se debe toda la parafernalia del encantamiento y los objetos fetiche a pura y simple impostura. Enlaza la reivindicación del diablo y la magia junto a la imagen de la muerte, la cual es retomada una vez más, incluso ahora que en público Celestina no tiene nada que temer. Se hace suya la complicidad de la Muerte en razón de que ésta, como la Fortuna, favorece a los osados, que Severin remonta a un verso de la *Eneida* ya apuntado en la *Celestina Comentada* (Louise 2002).

Severin cuando refiere al análisis de la cadena, retomando el trabajo de Lloyd Halliburton (1981), ve avaricia en el intercambio de reproches, lo que desencadenará la primera aparición real de la muerte. Ya el aparte de Sempronio deja bien claro que la alianza entre los conspiradores está sustentada en una muy frágil cooperación. La mentira y el disimulo son las materias a las que se acoge la esperanza de Calisto, y tal como anuncia el propio Sempronio, lo que mal empieza mal acaba.

Calisto invoca involuntariamente la pena que les espera a los dos conspiradores, Sempronio y Pármeno, igualando ésta al mal que él padece por espera de buenas nuevas de Melibea. La lentitud de Pármeno en abrir la puerta a los dos recién llegados provoca que el caballero lo tache de “manos de muerto”, profetizando de nuevo lo que apenas horas después será una realidad trágica. Y de nuevo se confirma el poder diabólico de la vieja, que ha puesto la bienaventuranza de un joven aristócrata en el habla de una pobre vieja depauperada. En esta escena la ironía tiene un protagonismo máximo al juntar en un mismo espacio a los cuatro personajes abocados a morir.

El aucto sexto

No hay misión cristiana en las intenciones de la alcahueta, contrariamente a lo que hace creer a Melibea, sino puro interés material, que satisfaga la relación contractual contraída entre varios personajes. Precisamente este sistema de intereses individuales y colectivos tenderá finalmente al colapso, provocando así el asesinato y ejecuciones que ya quedan previstos en los apartes sombríos de Pármene que delatan la influencia diabólica en el proyecto.

Celestina se presta el papel desacralizador de dadora de vida, como una figura santa, incluso mártir, pues como ha recordado frecuentemente a Calisto, ella ha arriesgado supuestamente su vida por el bien de otros. Se trata de una declaración falaz porque la alcahueta espera sacar gran provecho material de la misión amorosa. Por otro lado, la influencia diabólica sigue estando presente al presentar la vieja una actitud brujeril, como si quisiese alargar la *philocaptio* interminablemente, ya que no refrena su obsesión maldiciente en ningún momento. La maldición se extiende entre los personajes, tal que si fuera una enfermedad originada por esa *philocaptio* de Celestina. La alcahueta ha llevado a la casa de Calisto el germen, habiendo infectado previamente a Lucrecia y Melibea. Por ello que se entienda como una pandemia de esencia diabólica que ataca a todos y tiene funestas consecuencias en algunos, ahora es Sempronio airado quien dirige su violencia contra Pármene, pues pone en peligro su provecho material. El estrés del negocio empuja a los individuos involucrados en él a un comportamiento lindante con el homicidio. El mismo Sempronio valida esta corriente interna homicida de odio y avaricia al confesar en un aparte al mismo Pármene que si el egoísmo de la alcahueta atenta contra sus intereses, no dudará en tomar cartas en el asunto en el grado que sea necesario.

Celestina ofrece una descripción de su entrevista con Melibea que se aparece metafóricamente a la caza, temática frecuentemente utilizada en el amor cortés. En ella el cazador es el amante y la presa la dama. Calisto, en su desvarío tragicómico, no acierta a comprender la referencia cultural que hace Celestina, e insiste por contra en la muerte patética como solución a su insatisfacción amorosa. En este parlamento de Calisto, Melibea se dibuja como un ángel exterminador, otra declaración que tiene poco de piadosa y ejemplar y mucho de desacralizante y funesta. Y de nuevo la profecía involuntaria del parlamento de Calisto juega en dos niveles de interpretación: si por un lado se percibe el recurso retórico que radica en el sentido metafórico del gozar con la historia de la alcahueta, por otro conocemos el sentido literal, por el cual Sempronio y Pármeno a fuerza de ser tentados por Celestina, acabarán por ser ejecutados en virtud del crimen de asesinato de la vieja.

En su descripción del parlamento con la joven Melibea, la alcahueta inventa una escena que tiene más en común con la imagen de la posesión demoníaca de un sujeto que no con la mediación amorosa a la que había sido destinada. Tal embuste pone en tela de juicio la autenticidad mágica y el clientelismo con el diablo de Celestina. Severin considera que el hiperbólico retrato que se da de Melibea en este fragmento se debe a la ejecución de una parodia de los síntomas de amor. Calisto alaba a Celestina comparándola con la hechicera Adeleta, famosa por la narración de su muerte y la de su marido e hijos; la ironía burlona resalta en este fragmento al saber el lector que Sempronio y Pármeno tratan de madre a la alcahueta, y ésta los corresponde de hijos, además de Calisto tomar a sus servidores en tanto hijos suyos. Así pues, Calisto es tan caballero innoble como oráculo ciego.

La locura de Calisto y su impetuosidad ante el éxito parcial de Celestina lo lleva a rendir su muerte a la obra de la Natura, desquitando la culpa de los conspiradores del que será un ridículo e impropio final para un caballero. El autor parece aquí querer hacer responsable a cada personaje de su final: el libre albedrío del que gozan los condena a ser responsables de su infortunado destino.

La unión física de los dos amantes es augurio de muerte para todos los involucrados, véanse los sueños de Calisto que le adivinan la muerte próxima, ocurrida inmediatamente después de poseer a Melibea. O que Celestina muera en pos de su tarea de proporcionar goce amoroso Calisto y Melibea. O el parlamento burlón de Sempronio anticipando cómo Calisto acabará perdiendo el seso contra el suelo y los confabuladores sus vidas. Efectivamente, Calisto muere en el jardín donde tendrá su primer y único contacto carnal.

A su vez, Calisto toma el rol de dama en la relación con Melibea, retratando a ésta en el rol de cazadora que da muerte a su presa, el caballero. Se trata de una muestra más de la estupidez cómica del joven, que se ve incapaz de representar satisfactoriamente el papel de amante cortés que se le presupone en la novela.

Por otro lado, Celestina describe a la madre de Pármeneo enfrente de éste, lo hace retratándola como epítome de la perfecta hechicera, emprendedoramente medrosa en el terreno de la muerte y los demonios: habilidosa, capaz, mentirosa, manipuladora, conocedora de las artes diabólicas, temida por todos y admirada por la alcahueta. Las palabras de Celestina carecen de confiabilidad, pues ya se ha asistido al parlamento en el que adorna hasta lo desorbitado su primera conversación con Melibea. Severin considera

que el autor en este fragmento refiere a la doctrina cristiana según la cual el diablo siempre mentía, incluso a las hechiceras que lo frecuentaban.

Pármeneo en este acto, como el resto de personajes, no tiene en mucho la posibilidad de una muerte real, ni la suya ni la de los demás, y prefiere utilizar el término en sentido metafórico, derivando de él sufrimiento físico y carnal y de esta manera revelando el sentido plenamente hedonista de los personajes de la *Celestina*. Pármeneo es descrito por Celestina como si de un Calisto de clase baja se tratase, es tanto así que los roles de los tres hombres principales de la trama, Calisto, Sempronio y Pármeneo, cuando se mueven en el campo del amor, incurren en un mismo comportamiento patético e inadecuado para la resolución venturosa de sus apetitos. Es Celestina la conseguidora, la que los salva a los tres del morir doloroso de su pasión y de paso los conduce irónicamente por el mismo camino que va a desembocar en el morir real.

La ola profética alcanza también a Elicia. En este parlamento el autor vuelve a jugar con los dos niveles de interpretación para prever el final de la alcahueta. Elicia retorna al modo de contar de la *Dança*, invocando el tópico de la muerte como igualadora ciega de hombres y mujeres. Si bien su predicado no concuerda con la *Dança*, sino más bien con el de los personajes de la misma que no prestan atención al pregón de la Muerte. Aún reitera disimuladamente y teniendo en cuenta la edad dilatada de Celestina, la profecía de muerte de la vieja. Igualmente hace un llamamiento al *carpe diem*; del mismo modo que elogia el vivir humilde y los placeres modestos, se manifiesta en contra del mucho abarcar, lo que supone una ironía en la trama, pues los conspiradores destinados a morir se lo deben a su soberbia y avaricia. Por contra, Elicia no perece en la novela, y ni siquiera concilia con la venganza a la que la empuja Areusa.

El octauo aucto

La muerte es percibida como el reverso natural de la vida y el placer, conformando lo binario de la existencia humana. Esta visión del fallecer facilita la inmersión en la mentalidad de los personajes de la *Celestina*, puesto que hace comprensibles sus decisiones alocadas y deformadas por el deseo carnal y la avaricia material. Según Cejador y Fragua es influencia del *De remediis* (I, 17) de Petrarca y guarda influencia del *Eclesiastés* (capítulo 3).

El canto de Calisto está poseído de esencia de profecía acerca de los tres personajes que lo escuchan: el propio caballero y sus dos sirvientes traidores. Según indica Severin a instancia de Castro Guisasola la estrofa corresponde al *Cancionero General* de Diego de Quiñones⁵³. Asimismo, Calisto tomado por un exabrupto de soberbia amenaza a Dios con suicidarse, lo que es un disparate ya que supone la imposibilidad de acceder al paraíso y su condenación eterna.

Las respuestas de Sempronio y Pármeno en este acto continúan con la sorda ironía burlona e intensifican lo profético de la trama, al asegurar Sempronio que no es mucha la vida de Calisto si pretende lo que dice. Dicha salida burlona augura quedamente que no es mucha tampoco la vida que resta a los conspiradores que se procuran en una noche la riqueza de una vida.

El aucto noueno

Por un lado, la broma de la violación de Celestina, que no es la primera vez que celebra, prefigura la posterior venida nocturna, cuando los dos hombres a los que loa de “perlas de oro” y aprecia de hijos, no dudarán en apuñalarla hasta la muerte. Por otro

⁵³ (Castro Guisasola 1973).

lado, el comportamiento del enamorado cortesano radica en una relación inmediata con la muerte. La mayoría de los síntomas de amor descritos por Sempronio son conductivos al fallecimiento por enfermedad o trauma físico. Severin considera que Rojas está parodiando los tópicos del amor Cortés al ponerlos en boca de un criado como Sempronio, que dice estar afectado del mal del caballero. Con todo, el amor, experimentado como deseo carnal, y la muerte están tan íntimamente ligados en la novela que no resulta sorprendente que en pos de verosimilitud el primero, de una manera u otra, sea ineludiblemente el causante lógico de la segunda.

Más adelante Celestina se describe a sí misma en la última etapa de la vida dando una estampa triste de la vejez, no se trata de una confesión honesta, sino que continúa con el juego de manipulaciones. El parlamento se produce enfrente del resto de conspiradores, jóvenes y ansiosos de gozar las bondades de la carne, incluso Lucrecia está presente, la cual es la diana principal de la maquinación de la alcahueta al tratar de incluirla definitivamente en la conspiración. La imagen de la vida que invoca Celestina como “Rueda de la Fortuna” es de frecuente uso en la Edad Media, gracias fundamentalmente al ya nombrado *De consolatione philosophiae* de Boecio.

El décimo aucto

Continuamente se percibe en la novela el vínculo lógico que se establece entre la muerte y el amor, junto a sus consecuencias fatales sobre los personajes. Véase el mal que aqueja a Melibea, debido a enfermedad y a pérdida material. El mal de Melibea llegará a ser tan insoportable, que una vez Calisto se mata y Celestina yace asesinada, la joven muchacha se queda sin medicina y doctor a los que acudir, optando por el suicidio como única salida a su mal de amor. La muerte de Melibea se anuncia progresivamente

mediante un proceso de decadencia, cuanto más mora Celestina en revelarle la cura a su mal, que la misma alcahueta ha causado bien por medios hechiceros o bien mediante la persuasión verbal, mayor es el tormento de la joven, quien acaba por perder toda voluntad hasta entregar primero virginidad y luego la vida.

La misma descripción del “Amor dulce” que da la vieja remite metafóricamente al dolor y la enfermedad y derivan ineluctablemente como consecuencia lógica en la muerte.

Recuerda Cejador y Frauca que el parlamento de este acto está tomado del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, y Severin que estas mismas imágenes ya están en *El viejo, el amor y la hermosa*.

Explorando el proceso de decadencia de Melibea, es necesario notar que el nombre de Calisto causa en la joven síntomas de enfermedad real, se figura el nombre del Caballero en arma verbal que Celestina ha preparado a conciencia a lo largo del parlamento anterior y de éste último que tiene con Melibea. El poder de Celestina sobre la muchacha es tal que se aproxima a dejarla muerta improvisadamente allí mismo, lo que provocaría su ejecución. No es por tanto del todo consciente la vieja del poder de su oratoria y entra en pánico. El peligro es tal que incluso si la joven sobrevive a las artes de la alcahueta, la vieja sabe que la ruina pública es segura.

Finalmente, Melibea se rinde a Celestina, enviada de Calisto, y se declara vasalla del joven caballero. Los términos que utiliza la doncella connotan imágenes de enfermedad y muerte, se trata de un amor que reside en el campo semántico de la morbidez y la tragedia. En este mismo parlamento Melibea llega tan lejos como para entregar su destino a la alcahueta con la esperanza de que ésta consiga materializar la unión de los dos muchachos. Con ello entrega Melibea su propia vida. El orden profético

sigue reinando en los parlamentos de los personajes, pues efectivamente ese “amor blando” patológico se cobrará la vida de los dos dolientes amantes.

El aucto onzeno

La hiperbólica personalidad de Calisto hace que recurra a la imagen de la muerte constantemente, incluso cuando recibe buenas noticias y se sabe amado por Melibea. El joven caballero personifica el amor enfermizo de tal forma que desgasta dicha imagen, deja de provocar el efecto de resignación sublime petrarquista y sume el tópico de la dama angelical en la parodia.

En la referencia al suicidio que hace Celestina se revela la mentalidad de la alcahueta: por un lado, la vieja confiesa su entendimiento de la vida en tanto momento que hay que gozar en toda su materialidad. Dice que ya que el sufrimiento, es decir la espera, ha acabado y el momento de recoger los placeres es llegado, no tiene sentido el morir. De la misma forma ha hablado durante toda la novela, recordando su propio pasado triunfante de proxeneta y estafadora, y como la vida que le queda solo vale la pena por los pequeños placeres de los que como anciana todavía puede saborear

Por su parte, Pármeno recurre a imágenes populares para expresar su desconfianza de Celestina, todas ellas comparten la sugerencia de un fin mortal para los protagonistas. Sospecha el servidor de una treta de la vieja, que habría entregado a todos los varones para salvar su Honra personal y profesional, y así seguir medrando como hechicera y mediadora de tabúes. El incremento de la tensión en este acto lleva a los personajes a dejar el cuchicheo de lado y hacer públicas sus desconfianzas abiertamente. Esta situación pone de manifiesto la tensión entre los conspiradores, que reiteradamente recupera el signo de la muerte como nexo de unión entre todos ellos. Severin opina lo

mismo, uniendo esta suspicacia de Pármeno sobre la actitud de Celestina con la premonición de Areúsa del acto VII.

En cuanto a Sempronio, en este acto sella el destino de la vieja condenándola a muerte. Los celos de los dos conspiradores que no confían en Celestina ya habían sido anunciados repetidamente, e incluso cuando la alcahueta intenta ganarse su confianza, su comportamiento con los bienes que le entrega Calisto acrecienta la animadversión de los dos hombres. Como resultado en la obra se reproduce la lógica siguiente: aquel que consigue aquello que desea, ya sean objetos materiales o favores sexuales, acaba por retribuir la sustancia moral de la historia con su muerte. Coincide esta tendencia con el motivo por el que Rojas dice haber escrito la obra en los textos iniciales de la edición de Toledo de 1500 y las estrofas finales de la edición de Zaragoza de 1507.

Una vez más, los dos niveles de lectura en el fragmento de Elicia son obvios, la muchacha encarna el oráculo que va dando tumbos continuos entre parlamento y parlamento. La joven se preocupa por la salud de Celestina, le avisa que ir de noche es peligroso; hay una segunda posible interpretación simbólica de esta advertencia: la oscuridad es el ambiente en el que se mueve la alcahueta, sus tejemanejes constantes se hacen a cubierto de las autoridades. Esta actividad será la que acabe causándole la muerte, al caer presa de los conspiradores con los que se relaciona. Ante la advertencia de la muchacha, Celestina persevera en su pecado de *hibris*, la soberbia puede a la cautela, lo que lleva a la alcahueta a regodearse de su capacidad para sortear la muerte, justo cuando apenas le quedan irónicamente unas horas de vida.

El intercambio de pareceres entre Calisto y sus sirvientes rebosa de ironía durante el primer encuentro de los amantes: si unos se hacen pasar por valientes mientras el

miedo a la inesperada muerte los rinde en toda su cobardía, el caballero alucinado no para de errar en todos sus parlamentos. La mayor ironía será precisamente el hecho de que porque Melibea es receptiva a su pasión, está condenado a un fallecimiento accidental, indigno de su estado social.

La imagen usada por Pármene del buitre connota por un lado y de forma consciente la intención rapaz de los conspiradores, y por otro lado conjura involuntariamente el futuro comportamiento asesino contra Celestina y la posterior ejecución de la que son víctimas los dos hombres. Los tres buitres serán presa de la trampa para buitres que entraña su soberbia y avaricia. Indica Severin que la imagen del señuelo tiene especial significación en el plan final de Pleberio.

Ni Pármene ni Sempronio tienen ninguna pulsión de muerte. Pese a poner sus vidas en juego como consecuencia de su trato con Celestina, los dos personajes son temerosos de la muerte y pretenden evitarla a toda costa. Por eso mismo la burla que se muestra en este acto es doble, no ya porque estén temerosos sin motivo ninguno, sino porque además su comportamiento pusilánime será el que desencadene las acciones que los llevarán a mal fin. La ironía alcanza el zénit cuando el propio Sempronio anima a Pármene a huir de la oscuridad benévola para dirigirse a la casa de Celestina, lugar de su condenación. En retrospectiva, pese a que no marchan dejando a Calisto, el destino de ambos personajes está ya cifrado por sus traidoras acciones pasadas. De ahí que de todas maneras y pese a estar a salvo en casa de su señor, ya acabada la aventura del jardín, se decidan por ir a desayunar sorpresivamente al hogar de la alcahueta para poder discutir y obtener parte de la recompensa y de donde tendrán que escapar como fugitivos perseguidos por la justicia.

El último rastro de moral de Sempronio queda viciado por la cobardía de Pármene; si en un principio el servidor fiel era el segundo, en el último tercio de la novela y en el momento en que se piensan en peligro mortal, es el primero el que parece conservar cierto vestigio de la obediencia debida a su señor a cargo de su categoría social. Con todo, cada uno de estos dos personajes, Sempronio y Pármene, supone la imagen en negativo del otro. La ironía de su parlamento está en producirse a esas horas de la noche, sin razón ni causa válida, y no horas después, tras el asesinato irreflexivo de Celestina, cuando sí serán verdaderamente perseguidos por las autoridades y se enfrentarán a la ejecución por crimen de sangre.

El diálogo entre Pármene y Sempronio muestra como la fidelidad debida del servidor al señor, propia de una mentalidad feudal, queda superada por una comprensión de las relaciones sociales en las que el individuo gana protagonismo y adquiere albedrío. Esto se expresa mediante una escena burlesca en la que los dos cobardes, atemorizados por la oscuridad y los ruidos propios de la noche, intentan convencerse el uno al otro de que traicionar a su señor no implica pérdida de Honra. Lo que pretenden aquí Pármene y Sempronio es la cuadratura del círculo, por definición imposible, y esta certeza es la que rabiosos los hace ir a reñir a casa de Celestina y finalmente darle muerte a traición.

La proximidad de Calisto a Melibea acrecienta el valor del muchacho, que únicamente se comporta en calidad de caballero ante los ojos de la muchacha. Irónicamente será este comportamiento digno de su condición el que acabará por arruinar Honra y cuerpo. Ya en el primer encuentro con la joven, los malentendidos se producen sin solución, lo que apunta al desenlace fatal de la noche siguiente. Calisto se cree traicionado cuando la bienvenida de Melibea no es todo lo cordial y afectuosa que él

había esperado. En su perpetua agitación se cree víctima de un engaño perpetrado por la alcahueta asociada a sus sirvientes, indicio de que Calisto ni es tan inconsciente de la conspiración de la que es centro ni víctima tan estúpida como se la supone. El hecho de que reivindique la muerte sobre el continuar con el sufrimiento de amor sostiene la sustancia oracular de la trama, que significativamente tiene mayor densidad en el tercio final de la novela, sobre todo a partir de este auto doceavo en el cual la muerte toma el mando tácito de la narración y encarrila todos los movimientos de los personajes.

Es posible que Calisto no tuviera ciertamente miedo a la muerte como confiesa, por eso que la tuviese todo el día en la santa boca, y su forma de morir, si bien ridícula y por ello deshonrosa, sea debido a un arranque de valentía del joven caballero que pensaba salvar a sus noveles servidores inhábiles con las armas. Este mismo parlamento de Calisto donde sella la segunda visita a Melibea, la que desencadenará la pérdida definitiva de los amantes, tiene resonancias de profecía funesta.

La desconfianza de los dos conspiradores, Sempronio y Pármeno, pese a los intentos retóricos constantes de la vieja por llevar el agua a su molino, son la causa directa de la confrontación final entre los tres personajes. Con todo, es Sempronio el que padece de razón perturbada: es el que anuncia su ida a casa de Celestina para obligarla a repartir el botín que ella ya ha cobrado y el que le dirige los primeros reproches de avaricia. Frente a su previo comportamiento cobarde e indigno de su condición social, Sempronio se las da de valiente y salvador de Calisto. Pero Celestina bien sabe que hay poco de cierto en lo que dicen esos hijos que la visitan a horas extemporáneas. Pese a todo, Sempronio muy hábilmente ya ha introducido el tema de la recompensa en la conversación y lo ha unido a las imágenes de la muerte y la vida. Es él quien dirige el

tema de la conversación agresivamente y el que dará las estocadas mortales a la alcahueta para hacerse con un botín del que no se ha hecho merecedor horas antes.

El destino de los tres personajes, a punto de cumplirse, no deja de anunciarse inadvertidamente pues como jura sin saber la anciana va a ser en breve acuchillada. Ya hace bien Celestina en espantarse de la visita de los dos hombres de aspecto fiero, lo que dicen buscar para saciar su ira será ella. En esta escena se observa una primera resolución trágica de la trama en la que los personajes comparten un espacio y un tiempo desfavorables: Sempronio y Pármeno sintiéndose engañados por la alcahueta, avergonzados por su conducta apocada, y maltratados por Calisto, arremeten rabiosos contra la vieja, único personaje presente. Celestina, por contra, tomada por sorpresa en lugar privado del que no puede escapar, no acierta con el conjuro retórico con el que apaciguar la cólera de sus socios, que debido a la Fama de ésta ya la desconfiaban desde el principio. Por ello el desenlace criminal si bien es verosímil y lógico también se debe a la mala Fortuna y a la voluntad del autor de castigar los actos inmorales con el destino fatal que sus protagonistas merecen.

Celestina peca de imprudente ante los dos hombres enrabados y pagará su error con la vida. En este fragmento es la propia vieja la que descuidadamente reclama su propio asesinato, eso sí hablando metafóricamente. El desdecirse de la promesa que había hecho a Sempronio confirman las sospechas de éste y sobre todo las de Pármeno, el cual nunca había confiado en la alcahueta y apenas la ha soportado en el trato hasta ese momento. El pretexto por el que Celestina se niega a compartir lo entregado por Calisto hace de menos el riesgo que han corrido los dos muchachos y de rebote los ningunea en el negocio. La reacción vanidosa de la anciana contrasta con la indignación y la

vergüenza de los que hasta hace unos momentos consideraba de “hijos”. La explosión trágica está a punto de producirse como efecto de la conjunción afortunada de las circunstancias de los tres personajes. Asimismo, Severin observa la ironía trágica de que Celestina baladronée de haber arriesgado la vida dos veces con éxito, haciéndolo una tercera vez en la que definitivamente la perderá.

En el rápido diálogo que acompaña el asesinato de la Celestina se incorporará Elicia, con su natural oracular que da por seguro el trance de Celestina. La ironía se derrama en esta breve sucesión de gritos y lamentos: la hechicera conocida en toda la ciudad por sus dobleces con la justicia, y ya habiendo sido juzgada y declarada culpable en varias ocasiones, pide ser salvada de los rufianes que pretenden asesinarla. Delátase de creyente, ya que antes de morir insiste en recibir confesión y así poder obtener el perdón de Dios. Pármeneo y Sempronio, cobardes comprobados, se desquitan matando a una anciana, siendo perseguidos esta vez sí por la justicia y presos del miedo que habían descrito sin motivo horas antes. Elicia se revela como el personaje más frágil y dependiente de todos los conspiradores, merecedor de compasión, pero su poder de profetizar va tan lejos como para maldecir a los dos asesinos y hacer que los alcance la justicia y mueran deshonorados y sin poseer nada de lo que Calisto obsequió a la alcahueta.

Tanto Sempronio como Pármeneo son dos personajes trágicos que apenas vislumbran el gozo mueren de forma deshonrosa y cruel. La caída de estos dos personajes no solo es simbólica, como traidores a su señor, sino que también es literal, al tirarse a la calle desde las ventanas de la casa de Celestina para escapar del alguacil y su tropa, quedando malheridos y sin posibilidad de escapar, listos para ser ajusticiados. No son los

únicos, pues Celestina tampoco disfruta mucho tiempo de su éxito en la empresa de Calisto, y ni tan siquiera puede gozar de los bienes materiales con los que se ha hecho mediante sus manipulaciones. Será el mismo caso de Calisto y Melibea que tendrán posteriormente un muy breve momento de disfrute de su amor hasta que la Fortuna también en forma de caída los sume a las víctimas.

Aucto trezeno

La ejecución de los sirvientes de Calisto que quedan degollados en la plaza, de forma pública y deshonorosa, persiste en la ironía, al ser ellos los que pierden la cabeza literalmente, mientras que al que descalificaban y burlaban de loco mantiene la suya intacta y está por conseguir su carnal deseo en unas horas. Severin refiere a la afirmación de Castro Guisasola (1973) que el intercambio de información entre los personajes recuerda a la comedia latina *Adelphoe* de Publio Terencio Africano.

La descripción de Sosia de los últimos momentos de Sempronio y Pármene es contradictoria y está abierta a múltiples interpretaciones, razón por la cual Tristán cree que Sosia ha malentendido el gesto. Lo cierto es que tal como indica el mismo personaje posteriormente, uno de los servidores de Calisto estaba inconsciente y con el cráneo hecho pedazos y el otro tenía los brazos rotos, por ese motivo en ningún momento pudieron haber realizado la acción que Sosia relata. Que en esa circunstancia además fueran capaces de apercibirse del paje y entablar una comunicación gestual con él se hace casi imposible. Esta recreación del episodio trágico más imaginativa que real por parte del paje se debe más a su devoción personal que a lo que verosímelmente pudiera haber sucedido en la plaza.

La interpretación de Tristán padece de la misma debilidad lógica cuando refiere a la reacción de Calisto, pero se debe a un rasgo del personaje derivado de una mentalidad medieval al considerar equivocadamente que el caballero, señor responsable de los ejecutados, va a dolerse de estas muertes, incluso más de lo que lo hacen sus compañeros de servicio.

Sosia ha sido infectado por la epidemia oracular, vincula el futuro comportamiento indigno de Calisto hacia los fallecidos a la imagen de la futura caída del caballero, igualado a los tres anteriores personajes principales que yacen ya cadáveres. Los augurios de muerte se centrarán ahora únicamente en Calisto. En la respuesta de Sosia a su señor se advierte cierta impertinencia hacia Calisto, que se muestra un punto excesivamente incrédulo ante las noticias que le da su criado. En este acto el malestar de Sosia ante la actitud perezosa e irreverente de su señor revela a un servidor que muestra más Honra como paje que su noble señor.

La ironía de este parlamento es doble y no deja en buen lugar al caballero: primero, todos los epítetos elogiosos que utiliza Calisto para describir a los servidores muertos son sospechosamente contrarios a la verdad, y como ya se ha comentado anteriormente es muy posible que él sea consciente de ello y esté simplemente fingiendo y al mismo tiempo burlándose de los finados, todo para salvar las formas ante Sosia y Tristán. Segundo, la mayor preocupación que tiene el joven no es por el alma de los dos desdichados, sino por su propia Honra, temeroso de que su imagen pública haya sido perjudicada si Sempronio y Pármeneo han sido reconocidos. Las palabras de Sosia recuperando el veredicto de la justicia dejan muy claro que la deshonor de ambos servidores fue pública y debido a uno de los peores crímenes posibles, el asesinato. Que

Sosia esté recreándose en ellas para mayor disgusto de su descarado señor es una posibilidad que la ambigüedad del texto de Rojas deja abierta. Abierto a interpretación está también la posibilidad de que la preocupación de Calisto por conocer el nombre del muerto venga dada por sus sospechas de que pueda ser la propia Celestina, advertido, aunque indiferente, a toda la otra conspiración que se armaba a su costa entre los fallecidos.

Calisto públicamente lamenta más la desaparición de la alcahueta que no la de sus servidores. Pero su preocupación claramente no corresponde a un daño emocional, sino que se debe a un cálculo de intereses propios: si la alcahueta yace muerta, el acceso a Melibea que la mediadora le procuraba desaparece, lo que a partir de ahora dificultaría enormemente su comunicación con la joven. Una vez más el comportamiento de Calisto no corresponde con el de su posición social de caballero, y así se demuestra delante de sus servidores.

El testimonio de Sosia aclara la forma en la que los dos conspiradores fueron atrapados por la justicia, al haberse interrumpido la narración del auto duodécimo cuando Sempronio y Pármeno saltaban través de la ventana de la casa de Celestina. Su huida fracasó en el mismo momento de emprenderla, se conoce por el relato de Sosia. El descenso de los muchachos, lo literal concuerda con lo metafórico, fue inmediato y doloroso, y si bien no murieron en el momento bien cerca estuvieron, morándose su ejecución apenas unos instantes para mayor deshonor de sus dignidades. Cejador y Frauca destaca también la contradicción de la escena al comparar lo que describe aquí el personaje de Sosia sobre el no sentir nada y el hecho de que uno de ellos, según testimonio anterior del mismo Sosia, le hubiera presuntamente mirado a la cara.

En este acto Calisto da una pista del porqué de su reacción posterior en el jardín junto a Melibea, cuando al oír a sus pajes asaltados en mitad de la noche decide imprudentemente ir en su ayuda. Calixto valora auténticamente más su Honra que su vida, y la primera habiendo sido dañada por el *affaire* de Celestina exige reparación a costa de la segunda, aunque los testimonios solo sean Melibea y sus pajes. La ironía dará su estocada mortal en forma de accidente, lo que arruinará la pretensión de Calisto de enmendar su Fama y lo fijará perpetuamente como un personaje ridículo, víctima de una tragedia morbosamente cómica. Sosia indirectamente descubre que la culpa del desenlace luctuoso entre los conspiradores la tuvo Calisto al pagar de más a la vieja y únicamente conceder promesas a sus dos sirvientes.

El egoísmo de Calisto resulta particularmente execrable en este razonamiento: los que fueron sus aliados e hijos, alabados apenas horas antes, son ahora pecadores, malos, falsos y adúlteros; les recrimina que su mal fin se lo deben a su mala vida, recayendo en una hipocresía que retrata a Calisto como el reverso del caballero ideal que pretende encarnar. El discurso deja claro que para él sus servidores no son más que peones de los que servirse y no le liga con ellos ninguna obligación caballeresca, lo que legitima retroactivamente la conducta de Sempronio y Pármeno para con él. Recurre al engaño y a la mentira para salvaguardar su posición social, lo que a su vez lo invalida como caballero delante de sus servidores, a los que con esto ha dejado muy claro cuál es la calidad de relación contractual que los obliga. Al fin y al cabo, según la lógica de esta intervención en la que el caballero se da de cuerdo, Calisto lleva fingiéndose loco por interés y con gran éxito desde el principio de la novela. Su desfachatez llega a tales cotas que desvergonzadamente se da el lujo de compararse con Ulises, lo que delata cierta

ironía por parte del autor puesto que Ulises no es precisamente una figura mítica impoluta. Severin apunta también que la hipocresía de la que Calisto hace gala en este parlamento será reprochada por los dos pajes en el auto XIV.

Aucto quatorzeno

Melibea en su fantasear oracular sobre lo ocurrido a Calisto describe sin saberlo lo acontecido a Sempronio y Pármene, quienes han sido ejecutados sin ser conocidos, pues de lo contrario no habrían sido degollados, sino colgados de una soga. El hecho de que anduvieran con las corazas de Calisto permite comprender el error del juez al calcular su calidad; al mismo tiempo alcanza a profetizar la muerte de su enamorado, fruto indirecto de la futura confrontación con los hombres de Centurio. La figura de los “ladrones perros” podría concernir a la imagen del diablo, que estaría al mismo tiempo conectada con los amantes por las acciones de hechicería que Celestina habría obrado en su favor; la imaginación de Melibea acierta hasta en la figura de la caída, retomando la ironía auspiciada, vertebradora de toda la obra. A lo largo de todo este acto undécimo cuarto el personaje de Melibea parece tomado por una fiebre sibilina que la lleva a describir los hechos funestos ya ocurridos y los que están todavía por ocurrir. La inminente muerte de Calisto se ve anunciada varias veces en este acto por su amante mediante una fórmula de advertencia clarividente.

Como si la hipocresía de Calisto fuese contagiosa, siguiendo el símil de la enfermedad, ahora es Melibea la que se vale de ella, dicese, después del gozo, condenada a deshonor y merecedora de muerte por ejecución, el hecho de que otorgue a la madre el papel de verdugo denota el rígido control social al que las mujeres estaban sometidas. El quebranto por la falta de la hija recae sobre el padre, cierto, pero asimismo especialmente

sobre la madre, a la que podría estar profetizándose una muerte próxima fruto de la consecución de la relación entre los dos jóvenes enamorados.

La locura de Calisto se extravía en este largo parlamento: primero acusa al juez de ser un mal servidor y asesino de sus iguales, pues considera insultantemente que Sempronio y Pármeno fueran tratados como sus pares y revela asimismo que el juez en algún momento trabajó para su padre y le acusa de haber faltado a la obligación al señor, causa de su potencial pérdida de Honra. La muerte en este fragmento es contemplada por Calisto únicamente en tanto motivo de disolución de imagen pública, obvia la acción y la culpa de los juzgados, así como la responsabilidad del señor en toda la situación, lo que irónicamente pinta a un Calisto que no merece categoría de caballero. Parece que el enamorado tuviera la necesidad de escudar la actitud del juez en la segunda parte de la inventiva, donde le reconoce el correcto procedimiento contra los asesinos, aunque no fuera así, puesto que entre otras irregularidades ni tuvieron derecho a juicio ni confesión antes de ser ejecutados. Severin recurre al trabajo de Russell (1982) para demostrar cómo Rojas con todo el discernir del joven sobre la actitud del juez persigue un motivo satírico, dejando en ridículo a Calisto doblemente; además considera Severin que la referencia a uno de los servidores ya fallecidos antes de la ejecución falta de seriedad al no haber estado Calisto presente. Cejador y Fragua considera difícil de entender estos cambios súbitos de opinión y humor de Calisto⁵⁴.

Por su parte, Sosia ya había demostrado abiertamente un principio de rencor hacia su señor a causa de la falta de decoro de éste. El que ponga en tela de juicio el amor de Calisto hacia los finados, comprensible visto el comportamiento egoísta del joven, es ya

⁵⁴ (Russell 1982).

un primer indicio del declive de su Honra a ojos de los dos pajes, que se encuentran ya en camino de seguir los pasos de Sempronio y Pármene. Empeora todavía más la imagen de caballero al comparar su duelo con el que muestra Elicia, único personaje auténticamente honesto de la novela. Severin detecta ironía trágica en el decir de Sosia sobre Areúsa, ya que Sempronio paga el precio máximo que cualquier hombre puede ofrecer: la vida.

Dicha ironía se proyecta al futuro cercano al darse a conocer posteriormente que Sosia será también objeto de los encantos de la prostituta, la cual, sin él saberlo, lo enviará a una posible muerte al haber concertado una emboscada de los rufianes de Centurio contra Calisto y los suyos. Areúsa, una vez los hechos de la novela están todos resueltos, destaca como una figura connotadora de muerte.

Aucto dézimoquinto

La primera escena del acto decimoquinto empieza con una situación cómica, Elicia cree que el bullicio provocado por Areúsa se debe a su conocimiento de la muerte de Pármene y Sempronio, los amantes de las dos mujeres. Contrariamente, la bronca empieza por una discusión que tiene la prima con otro de sus amantes, un rufián que Severin, remitiendo a los estudios de Lida de Makiel (1962), considera que tiene su antecedente en el *Miles gloriosus* de Plauto. Cejador y Frauca añade el *Eunuco* de Terencio. La situación resulta irónica porque Elicia se figura que el dolor por la muerte de Pármene ha exasperado a su prima, ya conocida públicamente de ramera. La muerte queda desacralizada desde buen principio del auto, mostrando posteriormente cómo la maquinación vengativa que Areúsa decide emprender contra los jóvenes enamorados tiene más de odio hacia su posición social que de ojeriza por la muerte de sus socios.

Elicia es consciente de que los conspiradores estaban obrando en oposición a la moral y a Dios, de ahí que dé por sentado que estos están siendo castigados por su falta. De la misma forma, expresa una idea existencialmente pesimista, que algunos críticos han querido ver como pesimismo filosófico de raíz conversa y que se resume en el tópico latino del *contemptus mundi*. Este tópico tendrá su máxima expresión en el planto final de Pleberio que no difiere en tono y pesimismo de los parlamentos que protagoniza Elicia de ahora en adelante.

Elicia protagoniza un epitafio de Celestina que reseña perfectamente al personaje de la alcahueta y alcanza el estatus de imagen recuperada de la joven Celestina, pues de la misma forma que la vieja alababa sus recuerdos mozos con Claudina, ahora es Elicia la que recupera las memorias de los tiempos pasados con Celestina.

Por su parte, Arúesa conjura la imagen de la Rueda Fortuna que ya anteriormente había estado presente en la novela. Con todo, su exagerada reacción ante los hechos relatados tiene algo de forzado, pues ella forma parte de la conspiración y fácilmente puede deducir que negocio causó la muerte a sus socios conspiradores. A partir de ahora las dobles intenciones de los parlamentos de Areúsa serán una constante hasta el final de la novela, como antes ocurriera con Celestina. Además, Areúsa encamina el diálogo con Elicia de la misma forma que anteriormente lo había hecho Celestina ganándose a todos los personajes a su voluntad, apunta para ello al tópico latino del *carpe diem*, en esta ocasión la víctima del asalto lingüístico es Elicia, como anteriormente lo había sido ella de Celestina. Areúsa tiene como deseo la venganza asesina en contra de Calisto y Melibea por los hechos acaecidos a los conspiradores, confabulación homicida que posteriormente se verá no entraba en la imaginación de Elicia. Areúsa alcanza acotas de

cinismo dignas de Calisto, no solo el lector y los personajes saben que es una prostituta, que se vende regularmente a más de un hombre que se sepa, sino que además muy poco le pesa la muerte de Pármene por mucho que diga lo contrario, el cual apenas pasó un par de ratos con ella. Posteriormente no solo no tendrá reparos en usar sus tratos con Centurio para diseñar el asesinato a traición de Calisto y los suyos, que le puede costar la vida al rufián, asimismo dejará prendado a Sosia, tal como hizo Celestina con Pármene, enviándolo a sabiendas a una muerte más que segura. A Areúsa sus amantes le importan tanto como el uso que pueda hacer de ellos, de la misma forma que a Celestina los aliados le apremiaban las emociones en función de su eficacia en cada momento.

Elicia, por su parte, pese a lamentar amargamente la muerte de Celestina, realiza un sutil alegato de empatía en favor de los dos asesinos, dejando claro que el crimen se debe en parte a la avaricia de la alcahueta y al estado de ánimo que tenía afectado a los dos hombres. Por ello la afirmación de que Elicia es el único personaje verdaderamente honesto de la novela cobra sentido, ya que lejos de pretender ningún favor o ventaja en su descripción del asesinato, persigue transmitir el dramatismo cruento de la escena que ha contemplado involuntariamente.

La descripción de la ejecución de Sempronio y Pármene por parte de Elicia corrobora la narración de Sosia y desacredita la de Calisto. El caballero o bien estaba inventándose la historia a medida que la contaba por alucinado, o bien por llevar el agua a su molino en defensa del juez y conseguir la absolución de lo ocurrido con sus servidores, o de la necesidad de hacer venganza contra el mismo juez en caso de daño a la Honra.

Elicia maldice por segunda vez y por segunda vez la abominación se cumple, la maldición de la joven transformará el *locus amoenus* metafórico de los enamorados en *in hac lacrimarum valle*, el valle de lágrimas del Salve Regina que entonará Pleberio al final de la novela. Elicia expresa una mentalidad pos medieval que ha superado el reconocimiento de superioridades sociales. Por mucho que Calisto y Melibea sean de una categoría social elevada, sobre todo en comparación a las dos prostitutas y a los tres muertos, eso no enturbia su indignación al ver como los protagonistas de la conspiración se han salido con la suya. La economía de sentimientos de las dos prostitutas no corresponde con la mentalidad medieval, sino que pertenece ya a una nueva forma de consignar los sujetos en relación a una igualdad material ajena a la feudalización simbólica anterior.

Las dos prostitutas han descifrado inmediatamente lo miserable de Calisto, saben de su cinismo y falta de decoro, plenamente demostrado enfrente de sus servidores al haber sido comunicado de la muerte de Sempronio, Pármeneo y Celestina. Es esta certeza la que las empuja a la venganza, sabedoras que no hay diferencia ninguna entre la cualidad humana de los caballeros y de las prostitutas, de los servidores y las doncellas. De nuevo de la mentalidad igualitaria que aparece retratada en la novela se deriva una nueva comprensión del mundo: si bien depredadora, basada en el tópico *militia est vita hominis super terram* de la *Vulgata*, y subversiva de los estamentos feudales, en favor de una nueva actitud del sujeto basada en lo material.

Aucto décimo sexto

Pleberio lleva a cabo un *memento mori* con la particularidad irónica que la mayoría de los hechos que teme ya se han cumplido sin él saberlo. Para ello utiliza

imágenes del refranero popular castellano, del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Posteriormente, cuando los temores del padre de Melibea se han visto cumplidos este parlamento adquirirá carácter profético y se pasará al *in hac lacrimarum valle*. Hay una ironía mayor encerrada en este discurso y es el hecho de que desde buen principio Pleberio se muestra receptivo a casar a Melibea y hacerlo con alguien que sea de buena cuna y por quien ella sienta amor, la posición social de Calisto y el amor de Melibea por éste lo convierten en el perfecto candidato. La ironía mayor pues estaría en que las prisas de los dos jóvenes han abortado la posibilidad de una unión legal y moral, lo que habría permitido su gozo público y evitado la muerte generalizada.

Las palabras de Lucrecia remiten al convencimiento de que es a raíz de la desaparición de Celestina cuando la maldición se desencadena contra todos los personajes, como si la hechicera tuviera poder sobre la Fortuna de los personajes y es una vez ésta ida, fruto de una combinación desafortunada, cuando la condena por sus acciones inmorales recae sobre todos.

La respuesta de Melibea a la apropiación de su destino por parte de Pleberio y Alisa es una amenaza que posteriormente llevará a su última realización. La muerte de Melibea es al mismo tiempo un grito de desesperación, pero también una venganza contra aquellos que no la han permitido ser feliz. Severin recuerda que Salvador de Madariaga (1941) consideraba a Melibea la verdadera heroína de la novela a raíz de la rebelión contra la potestad de sus padres, dibujándose como un héroe trágico fundamentalmente

moderno que lucha por adquirir libre albedrío. La locura de Melibea, a diferencia de la de Calisto, sí tiene mucho en común con la de Don Quijote⁵⁵.

Aucto décimo séptimo

Si antes Elicia frente Areúsa se las promete muy felices, al poco se da cuenta que sin Celestina el negocio no funciona. Se arrepiente de su soberbia enfrente de la prostituta y se pregunta si tanto pesar por los muertos está prescrito. Decide seguir el consejo de Areúsa y pone fin al luto. En este parlamento se detecta la evolución de Elicia hacia un personaje más parecido a Areúsa, y de rebote a Celestina y Claudina. El sentimiento sagrado por la pérdida de los muertos es remplazado por una comprensión del mundo pragmática, basada en la supervivencia material y el individualismo absoluto. El último personaje que realmente guardaba una mentalidad medieval acaba por desaparecer con Elicia.

Areúsa persiste en su cinismo celebrando ya la muerte de la alcahueta, puesto que así ella puede tomar el rol de la vieja. La muerte deja de tener un componente sacro en favor de una comprensión del fenómeno puramente terrenal. El hecho de que la muerte haya quedado desacralizada en la novela permite comprender y hacer verosímil que una prostituta se permita el lujo de trazar un complot asesino para acabar con la vida de un caballero y la única hija de uno de los hombres más importantes de la ciudad, y además espere verosímilmente salir indemne de ello.

Aucto décimo octavo

Al auto décimo octavo es todo él una farsa, si bien el humor no es desconocido en la obra, las burlas y los doble sentidos con intención ácida son frecuentes, en este capítulo

⁵⁵ (Madariaga 1941).

el ridículo y la desvergüenza no tienen comparación con ningún otro momento de la trama. Sin duda el fenómeno se debe a la inclusión del personaje de Centurio. Areúsa ya en su tramar fingimiento por ganarse al rufián indiscreto, ladinamente lo condena a tener el mismo fin que Sempronio y Pármeneo. La primera ironía reside en la doble maldición de la prostituta: si Centurio no hubiera optado por seguir los ruegos de las mujeres, Areúsa lo condenaba a mal fin; en caso de que sí los hubiera seguido a raja tabla, su probable final hubiera sido el mismo que el de los dos desdichados servidores de Calisto. Con todo, la ironía segunda es que Centurio de tan desvergonzado y carente de escrúpulos, como su amante, salva el pellejo. La representación de la muerte en este auto carece de simbolismo sagrado, ofreciendo en su lugar un humor de brocha gorda.

Los comentarios de Centurio demuestran que la obsesión con la carencia de confesión es un común denominador en todas las muertes de la Celestina: ninguno de los finados ha hecho las paces con Dios y eso los condena al infierno, especialmente a Melibea que es una suicida. Esta situación habitual pone de relieve la intención del autor de mostrar a estos sujetos como modelos erróneos y merecedores del castigo eterno, sin posibilidad de salvación, por mucho que sean dignos de caridad. Ello es así porque no siguen los códigos de conducta apropiados, mostrando un egoísmo extremo que los lleva a desobedecer el más mínimo código aceptable de conducta social.

Por lo que reconoce Centurio la conspiración se ha convertido en un escándalo a voces en la ciudad, lo que forzosamente ya había puesto caducidad a la historia de amor de los dos jóvenes amantes apenas cuando estaba empezando. De esta afirmación se podría inducir que el destino de Calisto y Melibea está sellado indistintamente, siguiendo la fórmula de la tragedia, y por ello están condenados a morir de una manera u otra. Si el

accidente de Calisto no se hubiera producido, igualmente la muerte de la pareja habría acabado siendo un hecho si se juzgan las circunstancias previas: Calisto por causa de la venganza de Pleberio, ejecutado por los escuderos de éste o por la propia justicia una vez denunciado; Melibea por manchar el honor de la familia, ella misma confiesa en un parlamento del acto décimo cuarto que su madre estaría dispuesta a ajusticiarla para restituir la Fama perdida.

Se detecta en Centurio en parte una burla a las dos prostitutas que de la misma forma que comercian con su cuerpo para obtener bienes y servicios, creen poder comprar la muerte ajena con la misma divisa. De hecho, el personaje del rufián ya tiene un historial largo de embauques a costa de Areúsa, y ésta en su soberbia queda en ridículo sin saberlo una vez más al intentar manipularle. La muerte que Centurio promete es tan falaz como el supuesto amor de Areúsa, la ironía es total cuando Calisto acaba por morir de un accidente inútil.

La comparación entre Calisto y Centurio no arroja tanta diferencia como sus orígenes sociales haría prever: ambos son personajes ridículos que utilizan la hipérbole constantemente, de forma tal que acaban por deformar el ideal que dicen representar. La diferencia radica en la dirección de sus juramentos, allí donde Calisto jura morir de amor y sufrir insaciablemente por su señora, lo que resulta tardo y enfadoso, Centurio hace lo propio en cuerpo ajeno, lo que motiva la chanza.

En este acto Areúsa se diferencia definitivamente de Elicia, ya no queda nada de la vergonzosa prostituta a la que Celestina tuvo que meterle a Pármene en la cama. Ahora el personaje de la mujer ha adquirido los atributos de la alcahueta, incluyendo en ellos el de la soberbia: es esta la que la empuja locamente a planear el asesinato de los dos

amantes, y de la misma forma que a Celestina, es la soberbia la que verosímilmente antes o después va a costarle la vida. En el vigésimo acto de la novela describe Melibea el caos que despierta la ciudad “Bien vees este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas. De todo esto fuy yo la causa”; semejante vorágine es legítimo pensar que tendrá su causa investigada por las autoridades, además de establecer qué le ocurrió a Calisto para despeñarse de noche. Ahí es cuando la maquinación de Areúsa será descubierta con total seguridad y la condena a muerte una certeza, idéntica razón por la que murieron Sempronio y Pármeneo deshonrados en pública exhibición.

En cuanto a Elicia, sigue siendo un personaje benigno en comparación al resto de sujetos que comparten la trama. Allí donde la muerte ajena no es considerada en mucho por ninguno de los personajes: ya se ha visto el cinismo de Calisto y Areúsa, la frivolidad de Melibea al saber de la muerte de los servidores del joven, Pármeneo y Pleberio no dudan en amenazar e incluso ejecutar a Celestina y ésta es con mucho el personaje más cínico de toda la obra; Elicia considera la muerte todavía materia sagrada con la que cual no se puede especular comercialmente.

Aucto décimonono

El parlamento de Melibea sin pretenderlo presenta una batería de términos que remiten a un funesto destino: “traición”, “sobresalto”, “cipreses”, “sombras oscuras”, “ronca voz de cisne”, la “luna clara”, las “nubes huidizas”, el “agua”, las “hierbas” rebosan de una obvia connotación aciaga en mitad de un escenario que preludia una configuración moderna de tintes románticos. Severin indica que hay consenso en cuanto a la existencia de presagios funestos en este fragmento, remarca cómo se vincula el acto

sexual con la religión y la imagen del ciprés evoca la muerte; considera además que el autor intenta contrarrestar el pesimismo del acto XVI mediante el tratamiento de los aspectos sexuales y trascendentales del motivo amoroso⁵⁶. Sigue la expresión de Lucrecia, que, si bien puede parecer trivial, sigue marcando la continuidad simbólica entre muerte y deseo sexual: a lo largo de toda la obra allí donde se encuentra el uno está indefectiblemente presente el otro, ya sea abiertamente o como sobrentendido.

La ironía de toda la escena reside en la batería de malentendidos e infortunios que dan con la muerte accidental y ridícula de Calisto. La vida del paje no está en peligro en ningún momento porque ni necesita ayuda para deshacerse de Traso “el cojo” y sus hombres ni éstos habían sido enviados para asesinarlo. La función de la escena es la de ridiculizar al caballero, deshonrando su último momento, que burlonamente viene motivado por tal vez el único episodio decoroso acorde a su estado que se le conoce en toda la novela. Es necesario insistir en la voluntad doctrinal de Rojas a la hora de diseñar y ejecutar el último momento de Calisto: amante patético e indecente que tiene una muerte a la par que su comportamiento: ridícula.

Calisto, al igual que Celestina, decide pedir confesión con su último suspiro. Se trata de una crueldad final pues el personaje morirá sin obtenerla y por tanto se condenará al infierno por sus pecados, que a estas alturas de la novela son numerosos. Esta resolución concuerda con la voluntad doctrinal que se ha comentado anteriormente, ninguno de los personajes que ha pecado de soberbia y egoísmo recibirá ninguna clase de perdón.

⁵⁶ (Shipley 1973-1974), (Truesdell 1973), (Orozco 1968), (Gilman 1972).

Se percibe un ligero humorismo en la anunciación de la muerte de Calisto por parte de Sosia al comparar al joven recién fallecido con un anciano muerto por el desgaste de la edad. El hecho de que ambos hayan muerto sin importar su condición social ni momento vital remite de nuevo a uno de los tópicos latinos frecuentados por Rojas: *omnia mors aequat*, la muerte en tanto imagen igualadora.

Si el contexto de la muerte accidental de Calisto fuera otro, el parlamento de Tristán tendría un alto contenido trágico; sin embargo, sabiendo la situación culpable del accidente, así como del comportamiento previo del caballero, se trata en realidad de un episodio de comicidad negrísima. En parte, en esta pequeña postal está resumida perfectamente la naturaleza del título tardío de la novela, el lector se encuentra ante una tragicomedia. Necesario se hace también destacar como el final de Calisto es el mismo que el de Pármeneo, despeñados y con los sesos desparramados a consecuencia de una acción inútil, pobremente meditada y fruto de un arrebato. Esta reflexión invita a confirmar la hipótesis de que ambos personajes son el reflejo de un mismo arquetipo, el amante esperpéntico que clausura el declive cultural del código de amor cortés.

Toda la escena acusa cierto ridículo a fuerza de patética y todo conspira para deteriorar la imagen terminal de Calisto. Las palabras de Tristán son dificultosas de tomar en sentido literal, y al lector le salta la sospecha de que en realidad el paje más bien quiera dar a entender graciosamente lo contrario. La postrera ironía es que refieran a la jerga para cubrir el cadáver de todo un caballero, dicha tela gruesa y tosca difícilmente casa con los atributos funerarios que la calidad social de Calisto merece.

Un augurio de muerte está presente tanto en las palabras de Lucrecia como en su temor a ser vista: el amortecerse sugiere la muerte espiritual que ha alcanzado a Melibea

con el fallecimiento de Calisto, el temor a ser vistas remite a la venganza de sangre que la propia madre de la muchacha se dice ser capaz de ejecutar en restitución de la Honra familiar. Lucrecia mantiene lo materialista de la circunstancia, alejada del malestar espiritual de Melibea. Es por ello que intenta por todos los medios alejar a Melibea del lugar donde pueda ser descubierta y por ello condenada. La muerte de Calisto para Lucrecia es una más de las muchas que ya se ha cobrado la conspiración de los enamorados. De la misma forma que Areúsa y Elicia, las tres mujeres no están rendidas al amar enfermizo de pasión que infectó a los tres hombres fallecidos y acabará por causar la muerte de Melibea.

Esta última reproduce a causa de la muerte de Calisto el mismo discurso, menos extenso y complejo, que el que dará Pleberio en razón de la muerte de la muchacha. Ambos parlamentos radican su expresión en la pérdida del ser querido y la imposibilidad de superar dicha yaga en el corazón, optan entonces por emplear el tópico latino del *contemptus mundi*, lo que dota de sentido al suicidio de Melibea.

El veynteno aucto

Pleberio en la parte final de este parlamento desarrolla el mismo sentimiento que dice tener Melibea por la muerte de Calisto. Se produce un contraste irónico buscado por el autor como resultado de que dos amores tan distintos, el *amor bonus* de Pleberio y el *amor ferus* de Melibea, tengan como resultado un mismo final, la pena mortal.

Las imágenes de la enfermedad que están en boca de Melibea provocan el diagnóstico de que la muchacha está afectada de una enfermedad de amor, el *furor amoris*, que ha invadido ya el corazón de la desdichada y la convierte en un caso terminal. Melibea se declara inimputable por razón de enfermedad de amor, y es un tema

clave porque al hacerlo se arroga una coartada que puede salvar su alma del infierno al que están condenados los suicidas. Aquí Melibea hace una declaración judicial propia de un reo y la hace frente a una de las víctimas directas de su acción y también potencial juez de su Honra, su padre. El amor descrito en esta proclamación de irresponsabilidad mantiene la imagen del *furor amoris* lo que refuerza la naturaleza trágica de la novela: la comicidad viene por parte de Calisto, la tragedia la toma con Melibea.

El último parlamento de Melibea, aunque esté enmarcado en un tono de gran dignidad trágica, el que describa a Calisto con términos gloriosos que claramente no le pertenecen lo mina de una ironía cruel. Melibea provoca una segunda ironía cruel, el hecho de que Calisto por estirpe, fortuna y Fama hubiera sido la pareja adecuada para la joven en caso de haber seguido los rituales adecuados. El fuego que consumía a Calisto, *ignis amoris*, es el culpable de la serie de desastrosas consecuencias acaecidas a todos y cada uno de los sujetos involucrados en el amor de los jóvenes, ya fuera a sabiendas o no. La sinrazón de la muchacha al buscar el suicidio se comprende a partir del ya comentado *furor amoris*.

Veynte e vn aucto

La muerte de Calisto desata una plaga de dolor en el resto de personajes, así lo confiesa Melibea en su parlamento de despedida. Toda la ciudad es ya víctima del mal desatado por los amantes: las campanas tañen, las gentes gritan y los cruces de caminos resuenan con el golpear ceremonioso de las armas. El caos ha contagiado toda la urbe y el dolor es comunitario y general. La historia de los amantes es pues ya sin discusión de público conocimiento y adquiere la autoridad de *exempla*. Irónicamente los últimos en

conocer y padecer la maldición del amor de los amantes son los padres de Melibea, los más cercanos a ella literal y metafóricamente.

Son necesarias varias reflexiones sobre el discurso final del padre de Melibea. El plañido final de Pleberio es comparable en tono y estilo, aunque no en extensión, al de las quejumbrosas víctimas de la muerte de la *Dança*. La maldición traída sobre los personajes de la *Celestina* hace que todo resulte del revés: Celestina muere a manos de sus aliados, Sempronio y Pármeno en vez de huir de la justicia se despeñan enfrente de ella, Calisto en vez de escalar el amor de Melibea se cae de él cuando ya lo poseía y Melibea adelanta a su padre en la cita con la Muerte como éste mismo lamenta amargamente. El plañido de Pleberio es gemelo al de Melibea en el capítulo anterior, de hecho, ambos repiten la fórmula ritual “crueldad sería...”, invocando la muerte para que los tome, lo que podría inducir a pensar que o bien a Pleberio no le resta mucho de vida, ya sea por su ancianidad o enfermedad no declarada, o que planea seguir el hado de su hija inmediatamente. El bienestar de la madre de Melibea queda en cuestión en el parlamento de Pleberio, no se puede deducir si la mujer ante el espectáculo truculento sigue viva, desfallecida y muda de dolor, o directamente cadáver. Asimismo, Pleberio echa la culpa de su desdicha súbita en un primer momento a la Fortuna, ejerciendo una personificación del destino que tiene mucho que ver de nuevo con la *Dança* y la representación de la Muerte que acoge. La Fortuna descrita por el Pleberio desengañado es cruel, tornadiza, engañosa, irascible; es sinónimo de vida y de incerteza, aparenta mansedumbre y es intemperante. En resumidas cuentas, encarna la certitud de la pérdida.

En este fragmento el padre de Melibea deja de culpar a Fortuna y carga tintas contra Amor, el que todo lo pone de patas arriba como si de una maldición se tratase. Al

que dice él haber sufrido y haber pensado salir de su órbita de males sin saber que le deparaba la tragedia en la vejez, al revés de como uno piensa que actúa el amor, quemando únicamente los espíritus de los jóvenes. Amor en este último momento de la *Celestina* se consolida como una máscara de la muerte, que actúa de la misma forma ineludible que ésta y es además su precursor forzoso. Estos, *amor* y *mors*, presentan una continuidad simbólica indivisible que deviene el núcleo generador de la trama: es el amor y la muerte los que hacen avanzar la historia hasta su desenlace trágico final. Queda reflejado cuando Plebeyo utiliza la misma técnica de contrastes trágico-irónicos con Amor que antes ha utilizado con Fortuna. Nombre equívoco del primero puesto que no ama a los que se ven envueltos en su influencia, sino que los mata a todos: Celestina, Sempronio, Pármeneo, Calisto y Melibea son sus víctimas inmediatas. *Amor* y *mors* se configuran como una misma entidad, lo que da sentido a la congojosa “dança”, una danza dirigida por Amor de idéntico final funesto para todos los personajes, tal y como ocurría en la *Dança*. Debe recordarse también que la Muerte es representada en los *Triunfos de la Muerte* frecuentemente con arco y flechas además de otras armas, asaltando a los vivos en plena caza, dicha imagen de la caza es compartida con la representación simbólica de Amor. Pleberio culpa a Amor y absuelve a Dios de actuación cruel ninguna, y es que la muerte de los personajes de la *Celestina*, pese a que sea merecida en razón de su soberbia egoísta, se produce de una forma cruel y un tanto sádica.

Al final del plaño Pleberio vuelve a poner su punto de atención en Fortuna, usando la metáfora del “mundo” para designarla. La muerte de Melibea supone un dolor existencial que le hace desear su evanescencia retroactiva para así ahorrarse dicho fallecimiento y el dolor que conlleva. Declara el mundo del hombre un valle de lágrimas,

in hac lachrymarum valle, del que deriva el término latino *contemptus mundi*. La visión final de Pleberio al concluirse así la *Celestina*, pese a todos los elementos cómicos y rufianescos de la trama, responde a una mirada pesimista de la existencia, crítica con la materialidad de la época y que aboga por un retorno a la espiritualidad religiosa de la que parece carecer la sociedad descrita en la novela.

Concluye el autor

La “dança” de los amantes de la *Celestina* viene a actualizar la que se dibuja en la *Dança*, si bien la muerte es enmascarada por una muda, pero muy presente entidad sádica y caprichosa que es Amor. El espectáculo de esta danza se adecua a la temática del *memento mori*, ya que parece que la obra busque promover un tipo de comportamiento cristiano que base su comportamiento moral no en el materialismo lujurioso, sino en el rol del devoto humilde, quien dirige su amor espiritual a Dios advertido de la destrucción corporal y la salvación eterna que éste garantiza. No hay esperanza en el mundo de Celestina más allá de la de expiar el pecado mediante la constricción de los instintos y ganarse el perdón de Dios gracias al penar físico.

3.14. Tópicos presentes en la *Celestina* relacionados con la muerte.

La representación de la muerte en la *Celestina* presenta los tópicos latinos siguientes: el *vallis lacrimarum*, valle de lágrimas; el *omnia mors aequat*, la muerte en tanto imagen igualadora; el *de contemptus mundi*, desprecio del mundo; el *carpe diem*, aprovecha el momento; y el *militia est vita hominis super terram*, milicia es la vida del hombre sobre la tierra.

3.15. Conclusiones comparatistas.

Semejanzas entre la *Dança* y la *Celestina*.

Tanto la *Dança* como la *Celestina* reinciden en la fugacidad de la vida y la certidumbre de la muerte. Pleberio comparte con la Muerte de la *Dança* la visión de la vida como un valle de lágrimas, *vallis lacrimarum*. Otro tópico presente en ambas obras es el *omnia mors aequat*, la muerte en tanto imagen igualadora. Melibea y Pleberio entonan un *contemptus mundi* en diferentes turnos. Ambos están recogidos en la *Dança*. La historia de los amantes en la *Celestina* es un *exempla* al hacerse pública después de la muerte de Calisto, del mismo modo la *Dança* es otro *exempla* que alcanza toda la colectividad social. En la *Celestina* aparece la congojosa “dança”, una danza dirigida por Amor, de idéntico final funesto para todos los personajes, tal y como ocurría en la *Dança* dirigida por la Muerte.

Diferencias entre la *Dança* y la *Celestina*.

La alcahueta no se asemeja a la figura de la muerte en la *Dança*, sino a sus víctimas. Aunque está conectada con la muerte desde el principio: su misma *auctoritas* sobre los personajes proviene de difuntos: de Claudina, al tomar su rol, y del padre de Pármeno, en su influencia sobre el muchacho. La pobreza en la *Celestina* implica muerte segura, no ocurre así en la *Dança*, es legítimo aventurar que esta diferencia se debe a la toma de conciencia individual surgida del humanismo renacentista, siendo dos obras ancladas en mentalidades diferentes, pero de continuidad epocal. *Celestina* contamina de *Carpe diem* a todos los personajes con los que entra en contacto mediante la retórica, contrariamente la muerte de la *Dança* no acepta dicha retórica. Los personajes de la *Celestina* presentan una comprensión novedosa del mundo basada en el tópico *militia est vita hominis super terram*. En la *Celestina* la pérdida de la imagen pública supone la muerte inmediata, no así en la *Dança*, en la que la mayoría de personajes son cínicos y no

corresponde su actuación con el deber social sin que se vean perjudicados con ello más que al final de la vida. En la *Dança* la Muerte solo aparece periódicamente una vez, poniendo fin a la vida del personaje; en la *Celestina* su ausencia omnipresente queda establecida por el continuo de profecías que acompañan la vida de los personajes. La magia, desaparecida de la *Dança*, en la *Celestina* está en contigüidad con la muerte. La muerte, ajena o propia, otorga a los personajes el rasgo de trágicos con la salvedad del *miles gloriosus* de Centurio, que se va de rositas. El contenido de tragedia no tiene lugar en la *Dança*. La ambigüedad de la *Celestina* queda señalada en el hecho de que la falta de escrúpulos igual que condena a la muerte también protege de ella: véanse los destinos de Centurio y Areúsa; no así en la *Dança*, donde tan solo los que han actuado conforme a la moral de su clase acceden a la salvación. En la *Celestina* aquellos que mueren lo hacen por ser modelos reprochables, por ese motivo mueren en pecado y todos están destinados al infierno; en la *Dança* todos los modelos son representados en el momento de su muerte, ya sea para su salvación y elogio o para su condenación infernal. Pleberio comparte con las víctimas de la *Dança* el plañido por la pérdida, si bien el padre de Melibea llora por su hija y no por sí mismo. A diferencia de la *Dança*, en la *Celestina* no hay personajes relacionados con el mundo eclesiástico, todos son laicos.

Misceláneas la *Dança* y la *Celestina*.

Ambas obras se diferencian en ese cambio de mentalidad del paso de la Edad Media al Renacimiento, que sin embargo no presenta la extinción de la primera, sino la cohabitación de ambas. La ironía, en forma de profecías funestas más o menos obvias, está presente en toda la obra, pero la ironía de la *Celestina* no es siempre de carácter humorístico, como sí lo es en la *Dança* aunque sea un humor macabro. Los personajes de

la *Celestina* no temen la muerte porque presentan una actitud vital fundamentalmente materialista y hedonista, aunque no son sancionados por dicha actitud, sino por un pecado de *hibris*; dicha actitud está en la mayoría de personajes de la *Dança*, excepto en las tres figuras eclesiásticas excepcionales; sin embargo, en la *Dança* los personajes sí son castigados con el infierno por llevar una vida de tono hedonista. *Amor y mors*, presentan una continuidad simbólica indivisible en la *Celestina* que deviene el núcleo generador de la trama: es el amor y la muerte los que hacen avanzar la historia hasta su desenlace trágico final; en cambio, no hay lugar para el amor en la *Dança*. La “dança” de los amantes de la *Celestina* viene a actualizar la que se dibuja en la *Dança*, si bien en la primera la muerte queda simbolizada por una muda, pero muy presente entidad sádica y caprichosa que es Amor. En resumen, hay expresada en la *Celestina* una conciencia de muerte individual como producto de la consecución del espíritu humanista del Renacimiento, a diferencia de la representación por clases que se da en la *Dança*.

CAPÍTULO 4: *Don Quijote de la Mancha*.

Este cuarto capítulo está dedicado al análisis de la aparición de la muerte en el *Quijote* de Cervantes. La obra supone la expresión cumbre del género novelístico en lengua española y enmarca el trastorno producido por la consecución del Renacimiento y al mismo tiempo el saber de su fracaso moral. Esta situación histórica queda cifrada en la representación de la muerte que ofrece la novela, presentando un contraste con las dos anteriores obras, la *Danza* y la *Celestina*, de marcado carácter tardomedieval, que permite dar cuenta del cambio de mentalidad que se ha producido en la sociedad retratada por Cervantes.

Las conclusiones de este capítulo tienen lugar gracias a los estudios fundamentales de Castro (1929, 1965, 1967, 1980), Hatzfeld (1948), Gitlitz (1972), Iventosch (1974), Sicroff (1975), Jones (1979), Fox (1985), Rossi (1988), Hannoosh (1989), Lo Ré (1989), Cull (1992), Bartra (2001), Arata (Cervantes 2005), Blasco, Combet, Egido, King, Maestro (2005), Pastor Comín (2005), Redondo (Cervantes 2005), Riquer, Wardropper, Williamson, Fernández (2006), López-Baralt (2006), Stallings-Ward (2006), Frenk (2009), Layna Ranz (2010) y Bernaschina Schürumann (2011).

Para llevar a cabo el análisis de la representación de la muerte en el *Quijote*, debido a su dilatada extensión, se ha optado por hacer una selección de los capítulos en los que esa presencia se hace más relevante y tiene mayor trascendencia para el asunto de esta investigación. Los capítulos seleccionados son los siguientes: capítulo XI, "De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros"; capítulo XIV, "Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos"; capítulo XI, "De la

extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»; capítulo XXII, "Donde se da cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha"; capítulo XXIII, "De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa"; capítulo XXIII, "Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia"; capítulo LXXIII, "De los agujeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia"; y capítulo LXXIII, "De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte".

4.1. Ediciones.

El *Quijote* es una novela escrita por Miguel de Cervantes Saavedra y consta de dos partes publicadas con diez años de diferencia. La primera, titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, fue publicada primeramente en 1605 con ediciones en Madrid, Lisboa y Valencia. La edición príncipe de Madrid, pese a estar fechada en 1605, pudo estar ya al alcance de los lectores en Valladolid a finales del año 1604 (Cervantes 1998), siendo el editor Francisco de Robles e imprimiéndose en la imprenta de Juan de la Cuesta en Madrid. Habrá una segunda edición impresa en Madrid por la misma imprenta en 1605 y otra en 1608. Más tarde, en 1607 y 1611 tendrán lugar dos ediciones, ambas en Bruselas, y una en Milan en 1610. El segundo volumen, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, data de 1615 y es impreso de nuevo por Juan de la Cuesta en Madrid. Se producirán posteriores reimpresiones en Valencia 1616, Bruselas

1616 y Lisboa 1617. En ese mismo año, 1617, en Barcelona se publicará la primera edición conjunta de las dos partes (Biblioteca). Entre la primera y la segunda parte apareció una continuación apócrifa atribuida a un tal Alonso Fernández de Avellaneda, titulada *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* publicada en Tarragona y fechada en 1614. Dicha publicación será referida por Cervantes en su segunda parte y satíricamente criticada.

4.2. Breve introducción a la mentalidad cervantina en el *Quijote*.

Hablar del *Quijote* y querer comprenderlo fuerza a hablar del marco ideológico e histórico en el que se fundamenta la mentalidad de su autor. El Cervantes que escribe la historia del hidalgo manchego concentra su cosmovisión en torno al ya caduco idealismo renacentista, bebedor del neoplatonismo que tuvo su cúspide virtuosa en los poetas y prosistas italianos y de los cuales Cervantes era amplio conocedor.

Cervantes emite juicios sobre todo y así comprende a los seres humanos. Esta circunstancia se refleja en sus personajes, quienes se muestran en una panoplia polifónica que intenta reflejar verosímilmente que la opinión es cosa humana y arrastra consecuencias sociales y penales (Castro 622). Fruto de la herencia neoplatónica de la que Cervantes hace gala encontramos una comprensión de la naturaleza humana donde los que cometen errores de juicio moral se ven condenados a ser castigados, no porque sean malos o contradigan las opiniones ajenas, sino porque no siguen los dictados de la naturaleza, entran en un estado de desarmonía y conflicto con ella (626). Ese castigo pendiente responde al prurito judicial de Cervantes, quien alejado del relativismo, considera el perspectivismo como la forma narrativa acertada para reflejar las muchas verdades probables que cohabitan en la existencia humana, y por ello mantiene

premeditadamente la ambigüedad como estrategia narrativa. La visión perspectivista de Cervantes se entiende mediante los narradores multifacéticos (Frenk 2009), que a partir de una estética narrativa del pobre justifica verosímilmente a personajes heterogéneos con fuentes de información distinta. En consecuencia, la verdad se comprende como un proyecto colectivo surgido a partir de la polifonía, Cervantes solo se muestra esquivamente dogmático en temas de moral, sobre todo cuando se habla de amor (Castro 623-624).

El tópico del *Theatrum mundi* es habitual en la época, está bien presente en Lope y Calderón, pero allí donde estos dos tenían una visión fundamentalmente conservadora, que en último término abogaba por el mantenimiento del *status quo* del momento, en Cervantes se subraya la igualdad de todos los individuos. Dicha analogía del teatro como representación de la vida ordenada puesta en tela de juicio estructura la novela (Maestro 2005) y muestra la problemática de la subordinación jerárquica entre los seres humanos. A su vez, subraya el fenómeno de la manipulación como elemento fundamental para entender la voluntad crítica e irónica de la novela.

Ese universalismo humano de Cervantes contrasta con el dogmatismo de sus pares, sobre todo si se presta atención al *Quijote* apócrifo. Allí donde Cervantes, sobre todo en la segunda parte de la novela, insufla complejidad y libre albedrío a los dos personajes principales mediante sus reflexiones sobre la existencia, en Avellaneda solo se ofrece repetición y decrepitud de los dos protagonistas, que se van volviendo más repulsivos y vulgares a medida que avanza el relato (Rossi 1988).

Cervantes para enmascarar lo trágico y cruel de sus escenas paródicas les imprime una gran dosis de comicidad, desplazando todo sentimiento propio de la tragedia

(Auerbach 339-340). Con esa intención cómica da uso a los sobrentendidos renacentistas, herederos de los conceptos amorosos del neoplatonismo y el amor cortesano (*donna gentile*), pero ya largamente caduco en época de Cervantes. Además, utiliza motivos de la *pastourelle* para crear episodios hirientemente divertidos, tanto en su vertiente visual como lingüística, al contraponer personajes en las antípodas de la comprensión contemporánea del mundo. En definitiva, impulsa una parodia social en dos niveles: en su vulgaridad cómica inmediata y en la restitución de la tradición anacrónica de la lírica medieval.

En conclusión, las ideas prestadas de don Quijote surgen de una utopía renacentista, la cual se verá absolutamente contestada por una realidad vulgar que disfrazaba pobremente el pesimismo y la decrepitud de la desmoralización barroca. Es esa idealización humanista la que encuentra Alonso Quijano en los libros de caballerías y que lo llevará a las lunáticas barrabasadas a lo largo y ancho de la península (Castro 621). Cervantes ofrece una crítica total al sistema de pensamiento de la época, subrayando la decadencia y el vicio que lo minan por dentro.

4.3. Estudios previos.

4.3.1. Las imágenes de muerte en el *Quijote*.

David Gitlitz (1972) expone como a su juicio el desengaño es el tema principal que trata la segunda parte de la novela de Cervantes. Asegura que el trayecto de Don Quijote, a diferencia de la primera parte, sigue un patrón simbólico que va enfatizando diferentes alegorías que son las auténticas estructuras narrativas de la novela.

Uno de los episodios que Gitlitz toma como modelo es el del “carro de la muerte”. En este capítulo el crítico ve un contraste, incluso violento, entre lo que el narrador ve y

lo que los personajes, Don Quijote y Sancho, interpretan. La alegoría se equipara a la realidad en una narración fuertemente influenciada por una intención autoral metafísica. El carro que Don Quijote cree salido del otro mundo es en realidad un grupo de comediantes en peregrinación laboral. Se produce pues el desengaño de lo simbólico-alegórico frente a lo real-material. Pero el robo del rucio, dice Gitlitz, desencadenaría una vuelta violenta a la alegoría que muestra a ambos personajes cómo el infierno, la muerte y los diablos también tienen lugar en el mundo real.

El crítico señala como a raíz del episodio del “carro de la muerte” la descripción de alegorías continúa, el caballero y el escudero se enzarzan en un debate sobre cuál resume mejor la experiencia de la vida: Don Quijote declara primero que es el teatro, a lo que Sancho responde que el juego de ajedrez y finalmente el escudero más convencido concluye sugiriendo que la cultivación parece la mejor de ellas. De esta escena Gitlitz extrae una pequeña teoría sobre la alegoría en el *Quijote*: “la alegoría para ser interesante ha de ser nueva y al caso, ha de aplicarse a cosas verdaderas y verosímiles, y a personajes humanos y de por sí interesantes (Gitlitz 110)”.

Continúa su reflexión sobre la importancia de la alegoría en la novela llamando la atención sobre el episodio de “la cueva de Montesinos”. Allí Don Quijote desciende al mundo de ultratumba, abandona a los vivos para merodear con los muertos. En este capítulo detecta el crítico imágenes que remiten a la muerte, al infierno y al purgatorio. Una vez vuelto de la tumba que es la cueva, Don Quijote regresa al mundo de los vivos desengañado de lo material, puesto que ha visto el mundo espiritual del más allá. Tiende Gitlitz a describir al caballero como una especie de místico laico dedicado a la religión de la caballería. La experiencia de la cueva sume a Don Quijote poco a poco en el mundo

real, alejándolo de la ficción deformada de las novelas de caballería. Del mismo modo que el místico cata el paraíso y se desengaña del mundo de los vivos adquiriendo cordura, Don Quijote ha experimentado el mundo del más allá, que le ha revelado lo grotesco de la ficción caballeresca, y que le conducirá al desengaño final, a la muerte y con ello también a la salvación del alma. Gitlitz considera que en este momento por primera vez Don Quijote empieza a abandonar el camino de la locura caballeresca y poco a poco se incorpora a la travesía que lo llevará al bien morir. A partir de las ideas de Gitlitz se podría considerar que la novela se constituye en su segunda mitad como un *Ars moriendi* encubierto. Es así porque como bien recuerda el crítico, el personaje de Don Quijote ha interactuado con la Muerte, el Diablo y ha pasado a través del purgatorio de la cueva. Todo ello de forma alegórica, pero mediante experiencias que han sido irónicamente muy reales al mismo tiempo.

En definitiva, Gitlitz considera que la imagen alegórica del purgatorio está privilegiada en *Don Quijote* ya que se recupera numerosas veces a lo largo de la novela por parte del autor: al “carro de la muerte” y a la “cueva de Montesinos” se le deben añadir el “barco encantado” y el “palacio de los duques”. Todos estos momentos desembocan en desengaños para Don Quijote que lo acabarán por alejar de su locura caballeresca para permitirle morir cristiano y cuerdo.

John T. Cull (1992) considera que Cervantes refiere sistemáticamente a imágenes simbólicas remitentes a la muerte, el crítico utiliza el adjetivo emblemáticas para relacionarlas con la literatura de emblemas de la época. Estas imágenes cervantinas acatarían las coordinadas culturales y tradicionales de la época, que de igual modo estarían presentes en los sermones eclesiásticos. De ese modo la imagen del juego de

ajedrez como analogía de la muerte del hombre que se encuentra en la obra *Emblemas morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias Horozco, habría influido a Cervantes durante el transcurso de la composición de la segunda parte de las aventuras de Don Quijote. Del mismo modo considera que teniendo en cuenta que en la composición de emblemas la imagen del pastor solía ser la escogida para contrastarse con los personajes poderosos durante el Renacimiento y especialmente el Barroco, la elección de Don Quijote de llevar una vida de pastor durante sus momentos de retiro de la profesión de caballería adquiere una mayor coherencia.

Recuerda también que en la misma obra de Sebastián de Covarrubias Horozco hay dos emblemas más procedentes en el estudio de las imágenes del Quijote: el primero bajo el emblema *Sedem properamus ad unam* (nos apresuramos a una sola morada), se muestran peregrinos entre dos posadas, la cuales simbolizan el nacimiento y la muerte; el segundo bajo el título *Omnia debentur vobis* (todos somos debidos a ti) ilustra un reloj de arena sobre una calavera que a su vez reposa en una tumba. Ambos lemas pertenecen a un fragmento de “Orfeo y Eurídice” de *Las Metamorfosis* de Ovidio.

Asimismo, refiere como Juan de Covarrubias Horozco, hermano mayor del anterior, en su *Emblemas morales* (1589) recoge el lema *Quotidie morimu* (cada día morimos) enfatizando la brevedad de la existencia. Junto a éste también se encuentran otros dos de cierta importancia para la comprensión del simbolismo en el *Quijote*: “en la muerte está la vida”, ilustrado con un árbol creciendo en un terreno plagado de calaveras y huesos que simboliza la vida después de la muerte; y “en la vida está la muerte”, que tiene como objetivo advertir de la banalidad del éxito social y económico en vida, negando que éste haga a uno merecedor de la salvación eterna. La ilustración muestra un

árbol con una calavera en su cima, al talar el árbol cae la calavera y esta última bien puede aterrizar en el lado asignado al cielo o al infierno.

Cull determina que el tratamiento de la muerte en tanto igualadora se encuentra tanto en el *Quijote* como en los libros de emblemas de la época. El episodio de la “carreta de la muerte” se propone como clave para entender la renuncia del protagonista a su carrera como caballero: Don Quijote al ver la carreta se da cuenta de su propia mortalidad, al mismo tiempo entiende la crítica a la vanidad material de la vida que ésta infiere, el ver al emperador y al caballero sin los atavíos necesarios al lado de la Muerte evidencia dicha declaración. Al mismo tiempo el amor de Dulcinea se demuestra fatuo al estar Cupido rendido literalmente a los pies de la figura de la parca. De ahí que sea consciente del error que ha cometido al dejar su hacienda e identidad, acabando por retornar a ellas. Cervantes continuaría insertando a lo largo de toda la novela evocaciones al morir, en tanto fenómeno universal de igualación humana. Este recurrente recuerdo serviría como preparación final para la muerte que llegará por sorpresa a Alonso Quijano, pero a quien no sorprenderá puesto que el viejo hidalgo se habrá ido preparando para ella a lo largo de la segunda narración de sus aventuras. En definitiva, el crítico cree ver en Cervantes un preclaro practicante de formas de comunicación a partir del uso de imágenes emblemáticas.

Juan José Pastor Comín (2005) lleva a cabo un análisis que demuestra cómo en la novela de Cervantes la relación con la música y su significación simbólica son claves para comprender las intenciones del autor alcalaíno. Más concretamente, el episodio de “las cortes de la muerte” en opinión del crítico anuncia el dilema al que se enfrenta el caballero: renunciar a la locura y salvarse, o persistir en ella y condenarse. Esta imagen

de la carreta estaría relacionada con el infierno vivido por Don Quijote y Sancho en el palacio de los duques. A partir de este episodio con los actores el elemento musical se mantiene en la narración como enunciación de la presencia de la muerte.

Para Pastor Comín la muerte está presente en el carro de los actores, asimismo se encuentra anunciada en el caballero Durandarte. Junto a la muerte está el emperador que tiene su continuidad en el retablo de Gayferos y Melisendra. Cupido se encuentra postrado ante la muerte con los ojos desvendados, este arquetipo referiría al engaño del episodio de Basilio y Quiteria. El caballero que acompaña la parca remitiría tanto al caballero de la Blanca Luna como a Montesinos. Fruto del episodio es derribado Rocinante, asustado por los cascabeles y con él Don Quijote, quien será también derrotado y humillado de la misma forma ante el caballero de la Blanca Luna en la playa de Barcelona. Esta última situación desencadenará su desengaño y por consiguiente empujará al caballero a una muerte próxima. Todo ello se encontraría simbolizado de una u otra forma en el episodio de la “carreta”. Es necesario añadir que los actores del episodio vendrían de representar un auto sacramental en el que Don Quijote se vería involucrado involuntariamente, integrándose inadvertidamente un espectáculo de naturaleza fúnebre.

Pastor Comín señala la peculiaridad de que las descripciones de los personajes coincidan con los grabados de Holbein que popularizaron durante el renacimiento europeo las danzas de la muerte. En estas se presenta a la muerte como “tañedora”, intérprete de variados instrumentos musicales, imagen que procede de la tradición medieval. El crítico considera que buena parte de las imágenes de *Don Quijote* no solo se deben a tradiciones literarias, sino que tienen un fondo popular y musical.

El espanto del caballo de Don Quijote y su posterior derrumbe a causa de la estridencia producida por los cascabeles y las vejigas del actor, situarían la locura del caballero en un terreno de música innoble, que contribuiría a la desacralización de la figura de Don Quijote. Pastor Comín recuerda cómo en los grabados de Holbein el personaje del loco es guiado por la Muerte que puede aparecer tocando varios instrumentos hechos de vientres de cuero como la gaita o la zampoña. Asimismo, en la tradición castellana la muerte es presentada bailando una “baxa danza”, lo que hace al crítico poner en relación la representación cervantina y la característica instrumental y musical que presentarían estas escenas infernales como la de la “carreta” o el “palacio de los duques”. Señala también la habitual práctica de Cervantes de incorporar mediante sus personajes la sátira bajo el ejercicio del canto, siempre conectada de una u otra forma a elementos musicales de amplia divulgación en la época.

Edwin Williamson (Cervantes 2005) asegura que la ejecución de la escena del capítulo XIX en plena noche, incorporando los cirios de clara connotación religiosa, induce a pensar en “una escena del otro mundo”. El equívoco por tanto es buscado y Cervantes planea esta aventura para subvertir la fantasía caballerescas e introducir la burla realista.

Augustín Redondo (Cervantes 2005) ve en el capítulo XX un principio ya de desencanto acusado por parte de Don Quijote. Amor dejó de poseer la dimensión irredenta y grata de la primera parte de la novela, ahora el símbolo hegemónico de la relación entre los hombres es el dinero, el código cortés deja paso como pauta de conducta a la consolidación del interés pecuniario. Es legítimo preguntarse si la reflexión socarrona sobre la muerte que se ofrece en este capítulo no tiene una significación más profunda,

pues muestra los pensamientos consolidados ya en la mente de don Quijote, los cuales van a ir asediando con mayor intensidad al caballero hasta tomar del todo su espíritu aventurero. Ese amor interesado que Redondo detecta en su lectura es el mismo que Rojas describe en su *Celestina* y que acaba por corromperlo todo en perjuicio fatal de los afectados. Desde ese prisma celestinesco, el pesimismo enfermizo que appena al caballero es el reverso de la presciencia fruto de la experiencia amorosa de aspiración utópica, la misma que lleva a la muerte a don Quijote.

Paradójicamente, en el XXI, en la escenificación de la muerte de Basilio hay una fuerte intención paródica, Redondo detecta técnicas teatrales que son las que le permiten desposarse con la muchacha mediante el uso del chantaje emocional. La parodia se cifra en el mismo nombre de protagonista: “San Basilio”, santo reconocido por sus capacidades oratorias, de ahí los comentarios jocosos de Sancho acerca de la singular locuacidad del moribundo.

Louis Combet (Cervantes 2005) en su lectura del episodio lo emparenta con un tópico de la novela de caballerías: la dama en apuros en busca del socorro de un caballero andante. Asimismo, le ve semejanzas con el episodio de la princesa Micomicona de la primera parte.

Louis Combet observa que en el episodio de la “condesa Trifaldi” las dueñas que acompañan a Trifaldi van ataviadas con el traje tradicional de las viudas, el desfile se dilata en el tiempo y Cervantes busca la construcción del suspense para involucrar al lector en la trama. Es legítimo observar que la presentación de una procesión funeraria reúne todos los elementos necesarios para el propósito del escritor.

Martín de Riquer (Cervantes 2005) en su comentario sobre los episodios de “Barcelona” observa que la aparición de Claudina Jerónima provoca la irrupción de una muerte real en el *Quijote*, a diferencia de la representación ingeniosa de Basilio. Acto seguido sucede el asesinato a sangre fría de uno de los bandoleros a manos del hasta entonces alabado como héroe por don Quijote, Roque Guinart. Riquer lo vincula con el discurso de don Quijote sobre la Edad de Oro.

El primer asesinato contribuiría a la estimación del compuesto de personajes femeninos que subvierten las normas sociales de la época y hacen gala tanto de una autonomía de la voluntad como de un libre albedrío heterodoxo para la época. La segunda muerte se debería, según el crítico, a la intención de Cervantes de parodiar el sistema legal y la moral conforme a la desigualdad social contemporánea, entroncando con una larga tradición intelectual que contaba entre sus contribuidores a Aristóteles, Santo Tomás, Hobbes, Juan Luis Vives, Tomás Moro y a la que posteriormente se le añadirá Calderón de la Barca.

Francisco Layna Ranz (2010) observa cómo en los episodios finales del *Quijote* se representa la muerte del caballero mediante epitafios que encierran una resonancia fúnebre. Considera que Cervantes en sus obras tiene siempre muy presente la muerte por ser parte de la vida y explica el crítico que los libros y los sepulcros presentan así una frecuente relación de proximidad en los capítulos del *Quijote*. Destaca especialmente los siguientes episodios: el de Grisóstomo, en el que al lado del cadáver aparecen libros y documentos que serán salvados por Vivaldo, mientras la canción desesperada del pastor se recita al mismo tiempo que se cava su tumba. El de la “cueva de Montesinos” cuando el primo que conduce a Don Quijote al catafalco de Durandarte utilizará las últimas

palabras del caballero fantasma para su libro (*Suplemento a Virgilio Polidoro*). Y la historia de Anselmo es en sí un texto escrito, una declaración de culpabilidad que queda incompleta al fallecer su autor mientras lo redacta.

Ya al final de la primera parte se anuncia la muerte del caballero mediante epitafios. Dice Layna Ranz que la paradoja provoca una continuidad estilística a lo largo del relato: la muerte del caballero manchego queda anunciada pero no acaba de llegar, y mientras la muerte pende en el futuro, el hoy está muy vivo. Todo ello enmarcado en la afirmación del narrador e historiador árabe que reconoce que lo que se lee se trata de historia, por lo tanto, vivencias pasadas ya muertas pero expresadas en presente. El mismo don Quijote promete al final de la primera parte nuevas aventuras futuras a Sancho pese a saber el lector que el caballero, si se atiende a la afirmación del narrador, lleva largo tiempo muerto.

Layna Ranz acepta una interpretación sobre esta ambivalencia temporal continua fruto de la influencia de los libros de caballería, muy dados a la tergiversación temporal, que la novela acusa. Asimismo, en la segunda parte, también aparece un epitafio de Sansón Carrasco que Layna Ranz juzga expresión anfibológica al tener “yace” connotaciones fúnebres, pero también de eco escritural, puesto que lo escrito yace en el libro como el muerto en la tumba. Don Quijote entonces yace doblemente, en los epitafios del libro y en la fosa ficcional que Cervantes en el último episodio se empeña en hacer definitiva.

Layna Ranz reflexiona a su vez sobre el hecho que la última palabra de las dos partes acabe con el mismo latinismo “vale”, siendo éste el término de despedida para los muertos. De esa manera, el crítico concluye que la novela toca a su fin con la palabra

dedicada a la despedida del muerto, enclavada ésta en un objeto que es a la vez libro de aventuras de Don Quijote y tumba con epitafio. Don Quijote yace vivo y muerto para el lector.

4.3.2. La melancolía de don Quijote.

Roger Bartra (2001) afirma que Cervantes es un autor clave para comprender la significación compleja de la “melancolía” en la cultura española, junto a otros autores pasados, contemporáneos a él y futuros, como Arnau de Vilanova, Calderón de la Barca y Antonio Machado. Considera el concepto de “melancolía” como: “un mito que se aloja en el interior del cristianismo (153)”.

Este concepto de amplia difusión entre la cristiandad se debería al desarrollo del código hipocrático-galénico que habría mutado en un elemento de carácter teológico. La *Celestina*, ya en pleno Renacimiento, es el ejemplo que elige para ilustrar esa adaptación progresiva de la melancolía que dice detectar en *Don Quijote*. Bartra interpreta la *Celestina* como una obra en la que la enfermedad del amor cortés que afecta a los personajes y todas sus consecuencias nefandas se deberían a la melancolía. Igualmente, el vínculo entre acedia y melancolía Bartra lo encuentra tanto en Dante como en Petrarca.

Además, Bartra acepta la teoría de Edgar Wind (1992), quien comprende la melancolía renacentista, ya evolucionada desde la época antigua durante toda la etapa medieval, como una resignificación de la acedia. Encuentra esta misma idea en Teresa Soufas (1990), quien considera que la melancolía es un producto fruto de una “transvaloración dialéctica de valores” (Bartra 156) que a lo largo del tiempo han sido readaptados a la modernidad de una forma distinta a la que se comprendían en el pasado. De ahí que, para el antropólogo, don Quijote sea víctima de la melancolía con sus

novedosos valores seculares positivos, pero también conservando lo negativo del término que marcaba la tradición. Esa novedosa melancolía laica, desde un punto de vista conservador, tendría consecuencias que servirían para su subversión: la concepción moderna del mundo causaría locura en el sujeto. Ejemplos de esta actitud contraria a lo secular las detecta en obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Además, Bartra recoge los estudios de Giorgio Agamben, quien sitúa esta relación entre ambos términos ya en San Jerónimo (S. IV) y su descripción de la enfermedad que aquejaba los monjes (161). Se añade el hecho de que haya documentos iconográficos que demuestran cómo las representaciones medievales que ilustraban la acedia fueron reinterpretadas en el renacimiento como melancolía (Wenzel 1961, 2012) y (Klibansky 1964).

A juicio de Bartra para comprender el papel que juega la melancolía en *Don Quijote* y cómo ésta se comprende durante el Siglo de Oro español, se hace necesario primero atender al *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan. Afirma que Cervantes en la novela reivindica el humor negro como un estado que pese a ser peligroso tiene efectos positivos en el sujeto. Pese a que juzga probado el que Cervantes utilizase frecuentemente imágenes y metáforas que remiten a la melancolía, el personaje de Don Quijote es demasiado complejo y volátil como para asignarle un modelo rígido. Con todo, participa indudablemente de él. El mismo Don Quijote explica como su tristeza melancólica emanaría de la imposibilidad de alcanzar la unión con Dulcinea, motivo por el cual la melancolía como enfermedad se manifiesta en el ser humano.

Considera el antropólogo que de la complejidad del personaje y de su comportamiento tornadizo se deduce que Don Quijote lleva a cabo una imitación de loco.

Por eso precisamente la melancolía del personaje de Cervantes no es auténtica, la juzga Bartra un simulacro que va readaptándose a las circunstancias de la novela y a “la adustión de los humores” (168-169). De ahí la ambivalencia de la conducta de Don Quijote. El simulacro melancólico sería una máscara que utiliza el hidalgo para tratar su melancolía auténtica. Una vez el desengaño se produce y el simulacro queda destruido la acedia hace acto de presencia de Alonso Quijano y resulta fatal. Alonso Quijano moriría de melancólica acedia.

Don Quijote sufre el mal de la melancolía del Siglo de Oro que Bartra considera de carácter barroco. Éste se encontraría presente no solo en el caballero de la Mancha, sino también en obras de Juan de la Cruz, Tirso de Molina y Baltasar Gracián. Se constituye a partir de la adaptación del término clásico y que sufre una continua evolución a lo largo de la Edad Media, incorporándose en la mente cristiana y que llega al renacimiento mediante una transvaloración de valores que la apareja a la acedia.

4.3.3. La muerte en el episodio de “Marcela y Grisóstomo”.

Herman Iventosch (1974) en relación a la narración del desamor del pastor sopesa las opiniones de dos expertos, Américo Castro (1967), partidario del suicidio del muchacho, y Juan Bautista Avalle-Arce (1961) quien ve posible tanto una muerte voluntaria como una involuntaria. El autor del artículo está de acuerdo con el primero en la necesidad de aceptar únicamente la muerte de Grisóstomo como suicidio por desamor. Se muestra crítico con la postura de Avalle-Arce, quien se esfuerza en esgrimir argumentos que den plausibilidad a una supuesta muerte involuntaria. Pese a todo, Iventosch considera que, en un contexto histórico situado en plena contrarreforma, es verosímil que Cervantes comprendiese la necesidad ajena de acabar con la propia vida sin

que le supusiera un conflicto moral, razón por la cual en la narración a su juicio se permite entrever que Crisóstomo comete suicidio. En el intento de explicación de Avelar Arce, el crítico conecta la muerte del pastor con la tradición filosófica estoica, que bien tiene un dilatado reflejo en la literatura. Contrariamente, Iventosch descarta esa posibilidad, puesto que la historia y muerte del pastor no responderían a patrones de serenidad y autodominio tal como las relata Cervantes desde diferentes puntos de vista, muy al contrario, se deberían a una total desesperación de amor que al crítico lo lleva a trazar un paralelo con la tradición cortés.

Iventosch considera que el paradigma más adecuado para entender la muerte de este joven pastor es el “Perspectivismo” de Leo Spitzer: los pastores míticos, Grisóstomo y Marcela, son los que suministran líricamente la porción de verdad de la historia, adecuada a sus vivencias; mientras que los personajes supuestamente realistas, los campesinos, se acogen a la versión impuesta por la tradición literaria de la égloga utilizando un lenguaje vulgar.

Dice Iventosch que el crimen por el que la muchacha es moralmente juzgada corresponde al cometido por *la belle dame* de la tradición del amor cortés: crueldad para con el enamorado. Precisamente ese alejamiento se concluye con el reconocimiento por parte del pastor suicidado de que la culpabilidad no se debe a la “enemiga mía hermosa” que remitiría también a la dama petrarquista, sino a su propia acción como individuo, lo que aleja definitivamente este episodio de la tradición lírica del amor cortés renacentista y la incorpora a un realismo cómico propio del Quijote.

Iventosch considera que mediante ese perspectivismo que acusan los personajes principales de Cervantes, se distingue fácilmente en este episodio una voluntad activa por

ejercer y defender la libertad individual y la autonomía personal frente al mundo.

Grisóstomo se suicida responsabilizándose de su acción y reconociendo que dicho ejercicio de libre albedrío le conlleva también la destrucción del alma. Marcela se muestra como una mujer independiente y poderosa, que Iventosch asocia con el feminismo renacentista de la época y especialmente con la figura de María de Zayas Sotomayor, contemporánea a Cervantes. El que el episodio esté enmarcado bajo el código literario de la égloga permitiría a Cervantes tratar el tema de la libertad personal en relación a temas controvertidos como son la muerte y la conducta de la mujer en el contexto amoroso, además de facilitarle el ejercicio de la ironía realista al satirizar este discurso renacentista de hondo calado idealizante.

Harold G. Jones (1979) llega a la conclusión de que efectivamente, a partir de la narración de Cervantes, el lector puede perfectamente deducir que Grisóstomo acabó con su vida por desesperación amorosa. Jones por tanto comparte la interpretación sobre este episodio de Américo Castro (1967) y Herman Iventosch (1974), lo mismo parece entender Luís Rosales (1960), sobre el destino del pastor enamorado; y se sitúa en contra del juicio de Avalle-Arce (1961). También recupera la voz del crítico Javier Herrero (1978), quien considera que, si bien Crisóstomo sí se suicida, no lo hace colgándose, sino apuñalándose a sí mismo. Con esto Jones intenta contextualizar las dos posturas enfrentadas en la interpretación del episodio.

La opinión de Jones (1979) es que Grisóstomo muere por propia voluntad y lo hace colgándose y se justifica a partir del episodio que acontece en Sierra Morena. Allí mientras Don Quijote pena en un entorno manifiestamente pastoril, Sancho al oír las exageradas e ideales descripciones que Don Quijote hace de Dulcinea, no sin cierta

ironía, le asegura que la desesperación e incluso el suicido por ahorcamiento le está bien empleado al amante desechado de tal señora. Jones considera que semejante idea tan solo puede haber entrado en la cabeza de Sancho debido a una experiencia reciente. Si Don Quijote puede tener en mente el *Amadís* y el *Orlando furioso*, Sancho desconoce dichos modelos de conducta, lo que fuerza al lector a entender que Sancho obtiene la imagen del amante suicidado de amor del episodio funesto de Grisóstomo. Sancho entendería que la experiencia de desamor de Don Quijote y de Grisóstomo es la misma, y en su bromeo con el hidalgo loco le sugiere socarronamente, ya que sabe que Don Quijote no es un suicida y lo ha demostrado ya numerosas veces, que bien se merece, por ser tan buen amante y caballero, ahorcarse en pos de honores póstumos.

Jones considera que ambos episodios están íntimamente unidos y se muestra partidario de la opinión de Geoffrey Stagg (1959), quien asegura que el episodio de Grisóstomo en el principio debía de haber precedido inmediatamente al de Sierra Morena, lo que habría hecho evidente para el lector la relación de continuidad entre ambos y la broma de Sancho al sugerir dicho final para el amante Don Quijote. Asimismo, ambos personajes, Don Quijote y Grisóstomo, presentarían patrones de comportamiento similares: si Don Quijote, para Jones (1979), juega a estar en un infierno de desamor, Grisóstomo a causa de su suicidio, y de forma premeditada, se condena de verdad a él. Sancho en su antagonismo sarcástico hacia Don Quijote no olvida recordarle al caballero esa insignificante gran diferencia entre ambos. Jones afirma que hay otro motivo para la proximidad e intratextualidad entre los capítulos: la supresión del dramatismo que el conjurar un suicidio provoca. Cervantes debió incorporar el tema del suicido en Sierra

Morena desde un prisma indefectiblemente cómico para así desdramatizar ambos episodios y evitar la atención inquisitorial.

Javier Blasco (Cervantes 2005) señala que la música contribuye a la inmersión de los personajes de don Quijote y Sancho en las aventuras pastoriles que se extenderán tres episodios más hasta la aparición fugaz de Marcela, como si fuese la música la que transforma el discurso, y los personajes que se incluyen en ella no pueden más que seguir el ritmo y la melodía, lo que de nuevo pone en contacto este fragmento del Quijote con la importancia que el canto y el baile tienen en la *Dança*. Esta última afirmación se permite una mayor comprensión si se tiene en cuenta el motivo de la aventura de Grisóstomo y Marcela: el suicidio y funeral del primero y la declaración de inocencia de la pastora.

Las observaciones de Javier Blasco son necesarias para comprender el vínculo literario entre el viaje hasta el sitio en el que tendrá lugar el funeral y el evento de la muerte del muchacho. El crítico habla de la muerte del pastor como de un “vivo sepelio” que reúne a Don Quijote, a Sancho, a los cabreros, a gentiles hombres, pastores y mozos. Juzga que es el personaje de Vivaldo el que reconoce el valor clásico-pastoril del planto de Ambrosio y al mismo tiempo su contenido fundamentalmente fiscal hacia Marcela, lo que dará pie al posterior desenlace con la aparición imprevisible de esta última. Este episodio presenta una oscilación de discurso que va de fábula pastoril a registro judicial mediante la vivencia del funeral. En el capítulo XIII se confirma la mutación del relato, si en un primer momento se enmarca en coordenadas pastoriles, desemboca en una resolución que lo sumerge en el discurso judicial. La historia de amor de raigambre trágica se metamorfosea delante del lector en un proceso penal por homicidio indirecto,

crimen del cual Marcela es acusada enfrente de una parroquia de hombres, víctimas en mayor o menor medida de su belleza femenina connatural.

Finalmente, el juramento del amigo del muchacho, quien dice que mandará grabar sobre una futura losa el epitafio, queda anublado con la ironía que habita todo el fragmento último. Se debe a que esta obra, que permitiría salvar la Fama de Grisóstomo, queda destinada de buen principio al fracaso debido a que el narrador no duda en ningún momento en poner en entredicho al finado mediante un relato trufado de sobreentendidos burlescos, la mayoría dirigidos insolentemente contra él.

4.3.4. La muerte en el episodio “de «Las Cortes de la Muerte»”.

Helmut Hatzfeld (1948) cavila sobre la posibilidad de que la figura de Don Quijote encarne la imagen literaria del asceta. Sin embargo, la conducta del loco de Cervantes no coincide con esa voluntad de recogimiento e integridad interior que caracteriza al personaje. Lo cierto dice Hatzfeld es que Don Quijote a poco que descubre su personalidad castellana se muestra un tipo rijoso y bohemio. El caballero se retrata a sí mismo como una especie de santo secular, que compite con las figuras religiosas en perfección y pobreza en pos de la consecución del cielo gracias a sus acciones laudables. Insiste Hatzfeld en el hecho de que el propósito laico de Don Quijote no se asemeja al propósito místico del asceta, sino que el caballero lo que busca es reconocimiento social por encima de cualquiera deseo de servicio a los demás. Se le añade las incoherencias del personaje de Cervantes que no se aviene con la conducta acostumbrada del asceta quejándose continuamente de los padecimientos corporales, por ello la heroicidad del caballero queda en entredicho en numerosísimas ocasiones. Entre estos capítulos de ridículo amedrantamiento se cuenta el del episodio del capítulo XI de la segunda parte,

titulado “De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»”. Semejante experiencia espantable le ocurre de nuevo al caballero en el capítulo XL al toparse con los bandoleros ahorcados. La cobardía del caballero le lleva a esgrimir las más variopintas excusas para asegurar su bienestar personal y al mismo tiempo salvaguardar su Honra como caballero andante, por lo cual la más de las veces se dibuja ante el lector y ante sus pares como un ridículo cobarde. Éstas se resuelven cómicamente y lo alejan más si cabe de la figura del ejemplar asceta laico que pretende encarnar.

Stefao Arata (Cervantes 2005) coincide en sospechar que el auto sacramental que los comediantes van representando de pueblo en pueblo se trate de una obra de Lope de Vega. Consigna que la descripción de los comediantes es del todo realista acorde a la época y a la obra supuestamente representada, *Las Cortes de la Muerte*.

En la misma obra de Lope se anota la presencia del bojiganga al que Arata determina como “figura carnavalesca” que simboliza la locura. El resto de figuras arquetípicas jugarían el papel de conceptos universales como el diablo, el tiempo, la muerte, etc. Acorde con lo que denomina “versión barroca de las antiguas danzas de la Muerte tardomedievales”.

Juzga el episodio como un esfuerzo especular que encara la enajenación de don Quijote con la misma imagen de la locura encarnada por la imagen universal del loco. Todo ello en un contexto en el que la Muerte está presente y comanda el ejército de símbolos universales que amenaza a la pareja de héroes. Considera Arata que ya se ofrece aquí un presagio funesto de la que será última salida del caballero.

De la misma forma lee el capítulo como una recreación cervantina, y por tanto paródica, de una danza de la muerte al incorporar los personajes que simbolizan dichos conceptos universales anteriormente referidos, los cuales riñen figurativa y literalmente con el caballero y su código de caballería. La calidad especular del encuentro se revela cuando don Quijote huye de su imagen arquetípica de loco, el comediante disfrazado de bojiganga, y acto seguido se repite la escena de la caída del caballero y su montura al dar de bruces el bojiganga y el jumento de Sancho. El crítico contempla el capítulo como un “espejo deformado” que refleja una “grotesca pantomima”

Cervantes, a juicio de Arata, retoma el tópico del *Theatrum Mundi* tan habitual en el Siglo de Oro español, pero lo dota de un tono paródico que subraya no solo el devenir trágico del caballero, sino la misma farsa que supone la pretensión del hidalgo de transfigurarse por voluntad en caballero andante.

4.3.5. El episodio de la “cueva de Montesinos”.

Aurora Egido⁵⁷ (Cervantes 2005) determina que se desmitifica el espacio de la cueva, geografía predilecta de una larga lista de géneros literarios, para “plantear cuestiones de moral y de poética”. Explica que el escritor, ya experimentado en el uso de la cueva como vehículo alegórico, lleva a cabo una singular representación de este espacio liminar que contempla en un mismo plano la comedia y la épica. El hecho desmitificador de la alegoría a su juicio radica en los “remates vulgares” con que don Quijote describe a los personajes de la cueva.

⁵⁷ Estima necesarias para entender la aventura de la cueva y la intención de Cervantes los trabajos de Malkiel (1956), Percas de Ponseti (1975), Avallé-Arce (1976) y Egido (1994).

Conecta este episodio con el del Clavileño ya que Cervantes introduciría lo fisiológico y lo psicológico en un contexto alegórico, al hacerlo desmitificaría la escena fabulosa fruto de la experiencia material de los personajes que la habitan. Además, compara la intención subversiva de Cervantes con la de Aristóteles en las *Parva naturalia*. La omnisciencia perspectivista, a juicio de la crítica, es lo que ocasiona el entrecruzamiento de géneros literarios y tonos estilísticos de lo vulgar y lo extraordinario.

Judith Stallings-Ward (2006) entra en la polémica sobre la posible influencia erasmista de Miguel de Cervantes. Lo hace poniendo como obra presuntamente influenciadora el *Enchiridion militis christiani*, de Erasmo y no el *Morias enkomion*, y lo argumenta mediante una reflexión que intercala los conceptos de metonimia y metáfora en el episodio de la “cueva de Montesinos”. El sueño de Don Quijote lo enfrenta a los sinsentidos de su locura, la sabiduría estaría encarnada por el mismo Montesinos y el espejo en el que se refleja el caballero sería la presencia del legendario caballero Durandarte, quien protagoniza una escena de literatura de caballerías. Para Stallings-Ward la imagen del caballero legendario impedido y en pena funciona como un aviso a Don Quijote, quien tomado por la ilusión se ve incapaz de lidiar con la realidad ajena a las novelas de caballerías. La crítica considera que el diálogo entre Montesinos y Don Quijote se comprende desde el preguntarse sobre el conocer y la plegaria ya introducidos por Don Quijote, Sancho y el estudiante inmediatamente antes de llegar a la cueva. Estos discutirán sobre si el instrumento con el que Montesinos recupera el corazón de Durandarte es una “pequeña daga” o un “puñal buido” lo que conduce a Stallings-Ward a una reflexión sobre los conceptos de metonimia y metáfora que enriquecen la

interpretación del capítulo y dice descubrir una posible intención múltiple de Cervantes al escribirlo.

Stallings-Ward aventura que el romance recitado por Durandarte confunde metafóricamente el puñal y la daga debido a su parecido. Sin embargo, Montesinos no acepta esa continuidad metafórica en virtud de sus diferencias de tamaño y de forma. Este último refuta pertinazmente que sea pequeño o sea una daga, es un puñal. Esta ofuscación por demostrar que Don Quijote no está ante una daga desencadena consecuencias metonímicas, puesto que precisamente “daga” es un término metonímico que referiría al *Enchiridion* erasmista. Cervantes señalaría dicha diferencia en su narración al aceptar la metáfora en la balada, pero rechazarla mediante el personaje de Montesinos indicaría al lector que debe interpretarla también en su concepto de contigüidad simbólica.

A juicio de Stallings-Ward la figura de Durandarte es esencial para entender el efecto irónico del que Don Quijote se resiente, al mirar a Durandarte ve su vida hidalga antes de tomar las armas de caballero. La visión de Durandarte ofrece a Don Quijote las consecuencias de una vida de ilusión, semejanza que no pasa desapercibida al caballero. Don Quijote establece una conexión metafórica con el caballero Durandarte, pese a toda la ironía y parodia de la que es víctima este último. Al mismo tiempo Don Quijote mediante la metonimia se pone en contacto también con su identidad de hidalgo, con Alonso Quijano. Metáfora y metonimia cohabitan sin pausa en el episodio de la “cueva”. Don Quijote no está inmerso en el sueño, es autónomo y capaz de interpretar lo que se desarrolla ante sus ojos, así como las palabras de Montesinos y de Durandarte. Una vez fuera de la cueva hace uso de su entendimiento, continúa con su viaje y se embarca en un

progresivo desengaño que desembocará en la recuperación de la identidad del hidalgo y la muerte.

4.3.6. La muerte de don Quijote.

Albert A. Sicroff (1975) señala como los dos libros del Quijote acaban con referencias a la muerte de su protagonista, y lo vincula a la irrupción de la versión de Avellaneda. Si en la primera parte, asevera, la muerte del Quijote apenas es representada por un par de epitafios, la segunda entrega de la novela de Cervantes presenta una estructura distinta, bien planeada, que va encaminada a ilustrar un desarrollo y evolución de la personalidad del caballero que acaba por conducirlo inexorablemente a la muerte. Esto último como reacción premeditada y sistemática a la absurdidad de la versión de Don Quijote que ofrece Avellaneda. Según el crítico, en la segunda parte Cervantes decidiría desarrollar una “diálectica existencial” para desembocar en una muerte inmutable del Quijote y provocar un cierre definitivo. Un ejemplo sería el problema del encantamiento de Dulcinea, el cual le impide supuestamente presenciar su belleza. Esto debería entenderse como una respuesta narrativa de Cervantes a la Bárbara-Reina Zenobia de Avellaneda, el episodio del encantamiento de la moza no sería más que una contestación cómica al personaje de Bárbara de la versión apócrifa.

Para Sicroff son las dudas de don Quijote las que ennoblecen al personaje, el preguntarse existencial sobre la relación de naturaleza entre apariencias y realidad y sus efectos en los seres humanos. El desengaño de Don Quijote que cavila continuamente sobre la naturaleza del mundo y su semejanza con una obra de teatro (*theatrum mundi*) lo lleva al desengaño, tornándolo cuerdo poco a poco y haciéndole tomar de nuevo el rol de Alonso Quijano, lo que colateralmente le provoca la muerte. Se retrata en la obra de

Cervantes a un Don Quijote complejo e inteligente que adolece de parentesco ninguno con el homónimo de Avellaneda.

Dian Fox (1985) considera que Cervantes compone su novela a partir de los principios de la *Philosophía antigua poética* del Pinciano, respalda su hipótesis en los estudios de Bruce W. Wardropper (1955) y Alban K. Forcione (1970). La tesis de Dian Fox, desarrollada a partir de los estudios de los dos críticos anteriores, apunta a que Cervantes de forma premeditada representa un mundo quijotesco carente de lógica, pero todo resulta verosímil aun cuando acorde con las teorías de pinciano no debería ser así.

Precisamente, la naturaleza mortal de los dos personajes principales, Don Quijote y Sancho, supone una de las naturalezas de mayor absurdo de toda la novela. Si bien en la primera parte de la novela se anuncia que los dos personajes estaban muertos al iniciarse la escritura de sus aventuras, en la segunda aparecen vivos e involucrados con los personajes de la primera, lo que resulta una incongruencia insuperable si de verosimilitud se trata. Dicha ansiedad por la verosimilitud llega a tal punto que al final de la primera parte se reproducen los epitafios dedicados a Don Quijote, Sancho, Rocinante y la misma Dulcinea (doncella que bien sabemos no existe). El hecho de que en la segunda estos sujetos continúen vivos desmonta cualquier pretensión lógica de la novela.

Fox se pregunta cómo el lector atento de la primera parte de la novela, desconociendo la futura publicación de su segunda parte, puede explicarse el hecho de que una doncella creada por la locura de un loco que en realidad no existe como tal, puesto que Don Quijote no es más que un síntoma de la enfermedad de Alonso Quijano, pueda dejar atrás sepultura y cadáver. Tal vez concluya, sostiene la crítica, este potencial lector que el hidalgo acabó sus días loco y pidió ser enterrado bajo el nombre de su

alucinación. Incluso aceptando esta posibilidad, es difícil explicarse la aparición del epitafio de la doncella imaginada.

Fox acentúa la incongruencia que el académico de la Argamasilla que ha recibido los pergaminos carcomidos para su restauración al final de la primera parte tenga esperanza de una tercera salida del dúo, ya que Don Quijote y Sancho están muertos y enterrados o no existen como tales. La solución de Fox al sinsentido final de la primera parte concuerda con la lógica de la narración cervantina: puede ser que el propio académico haya perdido la sesera de tanto estudiar y descifrar el viejo pergamino y se crea él también un nigromante. Y es que en el prólogo ya se deja bien a las claras que Don Quijote está bien muerto y que si su historia es conocida no se debe a su voluntad, sino a la del narrador que se deja convencer por un amigo como confiesa en el prólogo, en caso contrario la “leyenda” del caballero habría quedado sepultada en los archivos de Salamanca.

El hecho de que Don Quijote haya fallecido hace ya tiempo cuando tiene lugar la lectura de sus aventuras es un matiz recurrente a lo largo de la narración. En ningún momento se oculta lo irracional de algunos supuestos narrativos que difícilmente se acuerdan con la verosimilitud pinciana. Por ello Fox considera que no solo es esencial contemplar que caballero y escudero obviamente son personajes de ficción, precisamente el concepto de “leyenda” también asoma en el prólogo, sino que son personajes de ficción que yacen en la tumba, por lo tanto, que protagonizan una historia cerrada. El que los personajes en la segunda parte estén vivos implica una serie de hipótesis que Fox detalla.

Primero, el hecho de que Sansón Carrasco en la segunda parte salga en persecución del caballero se podría deber a que Sansón Carrasco no lee la obra de Cervantes como una novela, sino como si de una crónica histórica se tratase; es decir, el personaje padecería de la misma enfermedad que el caballero, de una locura que le provocaría alucinaciones. Además, dicha crónica no acabaría con los epitafios en memoria de los personajes protagonistas, sino que se trataría de una versión distinta a la que tiene entre manos el lector corriente.

Segundo, podría ser que mientras Sansón Carrasco lee una crónica y se integra en la misma, los lectores leen una novela y son conscientes de las incongruencias narrativas que provoca la irrupción de una segunda parte que desdice la primera: por ejemplo, señala Fox, que Cervantes no es el autor ni se trata de una novela, y el caballero no participa en las justas de Zaragoza ni muere sin hacer una tercera salida. En conclusión, Sansón Carrasco habría leído la crónica auténtica de las aventuras de Don Quijote, mientras que el lector habría leído una versión apócrifa.

Tercero, la hipótesis sería que Cervantes decide reivindicar su figura como autor mediante la resucitación de los personajes fallecidos, consagrándose a sí mismo a imagen de Dios todopoderoso. El hecho de que la muerte sea un tema reiterado en la segunda parte y que las metáforas del renacimiento estén presentes en muchos capítulos induce a pensar a Fox que la locura supondría una suerte de muerte espiritual. Una vez es vencida, al producirse el desengaño del caballero, da lugar a la resurrección del verdadero personaje de ficción, Alonso Quijano.

En realidad, la lectura que señala a Cervantes como el culpable de la resurrección contrasta con otra interpretación: Fox considera que es el lector el que rechazando la

verosimilitud tal como la entiende Pinciano, decide otorgarle al caballero y al escudero una segunda vida mediante su éxito comercial sin parar mientes en las discontinuidades lógicas de la narración. Las incongruencias forman una red entretejida de forma tan compleja que dejan al autor de carne y hueso en un segundo plano inimputable: Cervantes actúa mediante máscara interpuesta, es el historiador árabe el encargado de resucitar a los personajes fallecidos, Cide Hamete Benengeli se esboza como el auténtico nigromante que Don Quijote tiene a mano como coartada de todas las incongruencias de las que le acusan el resto de sujetos de la narración.

Para Fox el neo-aristotelismo que Pinciano y los suyos profesan queda en entredicho al introducir Cervantes en *Don Quijote* lo verosimilitud y la fantasía inverosímil todo en un mismo plano narrativo. El autor lo lleva a cabo principalmente mediante el trato recurrente de la muerte y resurrección de los personajes protagonistas.

Michele Hannoosh (1989) habla sobre el género literario de la parodia y juzga como elemento diferencial su capacidad para la reflexividad, es decir, su naturaleza metatextual. Cervantes al final de la segunda parte pone en entredicho la versión de los hechos de su propia novela, al dejar claro que el árabe pretendido narrador de los hechos puede ser muy bien un mentiroso, tan mentiroso como lo fue Avellaneda con su versión, lo que supone una serie de reflexiones narrativas. Por consiguiente, Cervantes legitimaría la reinterpretación de cualquier hecho *ad infinitum*. El propio Don Quijote, ya reformado en Alonso Quijano y antes de fallecer, se desdice de todo lo protagonizado a lo largo de la novela y declara sus aventuras ser cosas propias de los locos. Se introduce una nueva reflexión sobre los hechos y por tanto puede entenderse como una parodia final de los múltiples elementos parodiados a lo largo de la misma narración, que es en sí una parodia

de las novelas de caballería. La declaración moribunda de Alonso Quijano no solo apunta a sus aventuras cervantinas, sino que también parodian en tanto subvierten las de Avellaneda. Por lo tanto, en apenas unas líneas, la novela mediante la última voluntad del protagonista pondría en cuestión toda la narración previa, tanto la Cervantina, en boca de Benengeli, como la de Avellaneda. La ironía reside en que la voluntad del narrador árabe al describir la escena final de Don Quijote y la muerte del hidalgo es precisamente la de confirmar que él es el único con legitimidad para contar la historia, pero Cervantes incorpora hábilmente la parodia que pone en cuestión dicha legitimidad en el mismo acto de ejercerla. El hecho de que Benengeli entierre a Don Quijote, por segunda vez, no hace sino desacreditar su pretensión de monopolizar la historia del hidalgo manchego. Recuerda Hannoosh que el narrador árabe es delatado como mentiroso repetidamente por el misterioso editor que ejerce de poder último sobre el manuscrito. La primera parte ya acababa con la muerte del caballero e igualmente permitió la escritura de dos continuaciones. La muerte de don Quijote subraya la naturaleza excepcionalmente reflexiva de la novela.

Anthony George Lo Ré (1989) comparte la interpretación de la muerte de don Quijote debida al mal de melancolía⁵⁸. Las fiebres que le dan al caballero se originan por un desengaño que lo entristece y lo rinde presa fácil para dicha enfermedad. Si el caballero como se interpreta de las palabras del narrador de la novela hubiera recuperado la cordura, se deduce que lógicamente hubiera visto también restaurada su salud física. En consecuencia, Lo Ré considera incongruente la muerte del hidalgo. El crítico recalca

⁵⁸ Hay acuerdo con las ideas de Bartra (2001).

la ironía que el hidalgo que repudia a los libros de caballería y sus aventuras pasadas muera de tristeza. Estima así que la única explicación satisfactoria a dicha paradoja es que en realidad Alonso Quijano, una vez se ha deshecho de Don Quijote, continúa siendo el mismo idealista que se dio a la aventura con Sancho. Por consiguiente, la melancolía y la tristeza embargarían al hidalgo cuerdo que es la víctima del desengaño, y no al loco don Quijote que ha desaparecido para siempre en la mente restaurada de Alonso Quijano.

El hecho que don Quijote se arrepienta y muera tal como debe hacerlo un cristiano no se opone a que Alonso Quijano haya sido un idealista desde el principio y fallezca siendo el mismo admirador de lo caballeresco. Para Lo Ré, tanto si se habla de Don Quijote como si se refiere a Alonso Quijano, el personaje fallece de melancolía y en arrepentimiento, pese a todo es todavía un idealista.

Analiza Lo Ré cómo las tres veces en las que se nombra la muerte de Don Quijote (capítulo 52 de la primera parte, capítulo 24 de la segunda y capítulo 74 de esta misma) se presenta de forma distinta. Según el crítico esto se debería a un cambio de los planes del autor sobre el destino del protagonista de la novela: en el capítulo 24 de la “cueva de Montesinos” Lo Ré cree ver una intención cervantina por hacer pasar por simulación la conducta de Don Quijote. A ojos del crítico, Cervantes habría tenido en mente un final del caballero menos cómico que el primero y menos dramático que el representado en el capítulo 74 de la segunda parte. Si bien aduce que tanto Benengeli como el propio protagonista confiesan en el capítulo 41 del “clavileño” que la aventura de la cueva ha sido una ficción, Don Quijote lo niega posteriormente en el capítulo 52 en la “aventura de doña Rodríguez”. Parecería que Cervantes cambiase de intención y decidiese conceder

una muerte de mayor rango trágico en el capítulo 74, rematando completamente el género cómico.

La irrupción de la versión de Avellaneda en la tercera aventura del caballero cambiaría la intención del autor, quien renegaría de una muerte bufa para su protagonista, pues en bufón lo ha transformado el autor apócrifo. De ahí que las dos primeras muertes mencionadas, de rasgos más o menos cómicos, fuesen descartas y Cervantes acabase optando por una de mayor respetabilidad cristiana y densidad trágica. Ese eco trágico ya se detectaría, por ejemplo, en las palabras de Don Quijote al verse derrotado por el caballero de la Blanca Luna, prefiriendo la muerte a traicionar sus votos de caballero. Pese a lo irónico de la escena, no hay ninguna comicidad en las palabras y la resolución del lunático hidalgo. Aduce Lo Ré que, si bien es cierto que Cervantes aprende a apreciar al caballero, tratándolo poco a poco de forma más benigna; este fenómeno se debería a la irrupción de la versión apócrifa que permitiría al autor complutense ver más allá de la figura cómica del hidalgo perturbado por el mucho leer novelas de caballerías.

Lo cierto es que el arrepentimiento definitivo de Don Quijote no llega a lo largo de la novela, solo se produce en boca de Alonso Quijano en su lecho de muerte. La supuesta epifanía del caballero es inexistente, no daría lugar a ningún tipo de catarsis y no enmienda su locura. En realidad, estima Lo Ré, si hay algún tipo de epifanía solo llega una vez el caballero ha desaparecido de escena y lo que queda es el cuerpo agonizante del hidalgo, una situación inapelable en la que el cristiano auténtico está obligado a renegar de sus pecados si quiere acceder al cielo, no tiene por tanto elección.

El cambio esencial en la conducta de Don Quijote ocurriría al entrar por última vez en la villa y reconocer los presagios de su cercana muerte. La preocupación mundana

desaparecería y el personaje centraría su atención no ya en la gloria del caballero, sino en las cuentas espirituales con Dios. Dice Lo Ré que los amigos de Don Quijote se convencen que el hidalgo se muere auténticamente de melancolía y pena, es entonces cuando Cervantes abandonaría la parodia y daría lugar a la tragedia lo que a su vez elevaría la calidad moral del personaje.

El crítico detecta ya en el episodio LVIII, “las imágenes de santos caballeros”, un Don Quijote que ya no responde al personaje de la parodia, sino al de la tragedia. La imagen del bufón poco a poco va discrepando con la dignidad del viejo caballero, quien se dibuja como una figura idealista que paulatinamente sufre el desengaño mundano que desembocará en melancolía y tristeza mórbida. La cura inesperada del caballero y su renuncia a los ideales de caballería se debería pues a la voluntad de Cervantes por mostrar a los lectores la alta calidad moral del hidalgo. Si Don Quijote ha sido un lunático del que burlarse durante buena parte de la novela, su destino eterno no es ése, sino el del cristiano respetable que se arrepiente de sus pecados en vida y se gana el paraíso en su lecho de muerte.

Valora Lo Ré que la confesión de Alonso Quijano a Sancho sobre la inexistencia de los caballeros errantes es clave para comprender la escena final y el elemento trágico que contiene. Para el crítico no tiene mayor importancia si proviene del loco caballero o del cuerdo hidalgo, la tristeza melancólica que siente el sujeto, que es uno solo, es siempre real y le provoca la muerte. Cervantes lo juzgaría de la más alta dignidad moral, ya sea como Don Quijote o como Alonso Quijano. Pese a la renuncia final de este último, que se debería a la voluntad *deus ex machina* del autor complutense, el sujeto que

protagoniza la novela participaría invariablemente de una naturaleza de héroe fiel a sus ideales caballerescos.

Willard F. King⁵⁹ (Cervantes 2005) subraya la melancolía que toma a don Quijote en su tercera y definitiva vuelta al pueblo. Es esta monomanía asociada a la *atrabilis* la que lo empuja a leer los hechos de la entrada como señales de mal agüero. Índica el crítico cómo en la primera parte no hay interpretaciones relacionadas con presagios, a diferencia de la segunda, en la que en un principio algunas señales son tomadas por don Quijote como pronósticos favorables para una nueva aventura: de ahí el relincho de Rocinante del capítulo III; posteriormente, don Quijote rechaza el culto supersticioso en el capítulo LVIII, King lo atribuye al ánimo humanista del caballero. Sin embargo, en este capítulo LXXIII don Quijote se desdice de ese espíritu científico a consecuencia del malestar que lo tiene preso.

Sancho es el personaje que activamente busca anular la presencia de los malos agüeros, sin embargo, don Quijote, sin tener que hacerlo, decide entregar la liebre, el objeto simbólico que encarna a Dulcinea, a los cazadores anónimos. King juzga esta acción como una renuncia formal definitiva al ideal caballeresco y pastoril.

Wardropper (Cervantes 2005) percibe en el último capítulo de la novela cierta cotidianidad pese a la muerte de Alonso Quijano. La tragedia, aunque la novela se conforme siguiendo dicho patrón, no alcanza cotas épicas, sino muy al contrario está dispuesta de forma natural y realista, alejada de cualquier banalidad hiperbólica. Alonso Quijano muere, sus amigos y familiares siguen viviendo y la vida continúa.

⁵⁹ King remite entre otros al estudio de Riley (1979), a su juicio fundamental para descifrar la simbología de este capítulo, así como a los de Garrote Pérez (1981), Johnson (1983), López Lara (1987-1988), Tamayo (1948) y Trueblood (1989).

El crítico no se pronuncia sobre el verdadero motivo de la muerte de caballero tomado por la melancolía, ya fuera su causa corporal, debida al desequilibrio de los humores, o espiritual, consecuencia de la derrota en la playa de Barcelona. Sí resalta el papel de Sansón Carrasco y lo percibe como cerebro de la trama a lo largo de toda la segunda novela. Lo hace pese a que en el capítulo final no pueda aceptar la consecuencia fatal de su plan desarrollado a lo largo de toda la tercera salida de don Quijote: la muerte de Alonso Quijano.

El hidalgo, que no el caballero que ya ha desaparecido, fallece según Wardropper siguiendo el modelo del *Tirant lo Blanch*, cristianamente y rodeado de sus seres queridos que lamentan su defunción. Se trata de un final afable y piadoso para el buen hidalgo. En el despertar de Alonso Quijano, el crítico percibe una referencia disimulada por parte de Cervantes a *Luz del alma* de Felipe de Meneses: el hidalgo se declara libre de «las sombras caliginosas de la ignorancia» y confiesa su “desengaño”, término de connotación positiva en el barroco español, justo antes de su fallecimiento, transformación que Wardropper califica de conversión.

A partir de ese “desengaño” tanto don Quijote como el narrador, Benengeli, dicen repudiar los libros de caballerías, lo que lleva al crítico a confirmar la supuesta intención principal del prólogo de la primera parte: desacreditar de una vez y para siempre las novelas de caballerías. Contrariamente, Wardropper reconoce que en el libro hay también incluidos el tratamiento de muchos otros temas trascendentales en la sociedad de Cervantes.

Finalmente, juzga el fin de la segunda parte como premeditado por Cervantes bajo criterios muy determinados. La muerte de Alonso Quijano, narrada y concluida en tiempo

y espacio cerrados, busca hacer imposible una continuación de las aventuras del caballero, como así ocurrió insospechadamente con la primera parte. La diferencia entre dos mitos literarios como don Quijote y don Juan Tenorio es que el primero no permite continuaciones y readaptaciones contemporáneas por voluntad de su creador, como sí las permite el segundo. La muerte de don Quijote es por lo tanto definitiva.

Luce López-Baralt (2006) da una interpretación desde parámetros islámicos de la referencia a la pluma parlanchina tras la muerte del caballero. Recuerda que en 1609 se expulsó definitivamente a todos los habitantes de la península que profesaban la fe musulmana y rechazaron su conversión al cristianismo, por ese motivo especula con que la elección de un narrador musulmán supondría un mayúsculo ejercicio de ironía en la España de la época. La imagen de la pluma colgada de la espetera y participando del diálogo con Cide Hamete Benengeli remite a la pluma primordial islámica, la cual sin necesidad de ser sostenida por mano humana en la poesía mística sufi inscribe con tinta indeleble y eterna el destino de los hombres y está asociada al intelecto divino. La inclusión de tal pluma en la narración del caballero supone una declaración de voluntad para dar punto y final a las aventuras de Don Quijote una vez éste yace ya en la tumba, previniendo una posible revivificación del personaje de Cervantes, potencial intención que López-Baralt califica de sacrílega en consonancia con el simbolismo místico-religioso con el que lo conecta.

López-Baralt refiere también a la parábola coránica del jardín. Explica cómo este lugar simboliza la escritura divina, que los infieles desean pervertir. El jardín acaba siendo destruido por el mismo Dios para evitar su desacralización por parte de los infieles. De la misma forma, Cervantes decidiría terminar las aventuras del caballero con

su muerte, dando punto y final al proceso de escritura y evitando una nueva entrega de la novela por parte de terceros. Por eso mismo, el diálogo entre el historiador musulmán y la pluma no debe entenderse burlonamente, fruto de la locura del primero, sino que comunicaría un sentido profundo de la narración que solo será revelada a aquel que haga una lectura cuidadosa y culta del episodio, exigiendo una mirada heterodoxa por parte del cristiano. La evidencia final de esta profunda significación estructural del episodio es que, igual que en el último episodio del *Quijote*, en la historia coránica hay también una asociación paralela de dos objetos: la pluma y el escrito, que en ambas situaciones comparten destino formando una asociación única e irrepetible. De la misma forma la historia de Don Quijote es única e irrepetible, producida a través de la pluma de su autor misterioso y guía de la historia del caballero manchego que una vez fallecido y la tinta de su vida seca, no puede ni debe ser retomada por ninguna otra pluma.

Jaime Fernández (2006) analiza el epitafio dedicado a Don Quijote por Sansón Carrasco en el último capítulo de la novela. Repasa las diferentes interpretaciones que se han dado a la dedicatoria fúnebre y apunta a una significación propia no contemplada hasta entonces. Destaca con ello el hecho de que el epitafio de Sansón Carrasco no aparece concluyendo la narración, como ocurre con los de la primera parte. Aventura que esta situación pueda deberse a que se trate de un elemento secundario que se añada al contexto de la muerte del caballero y que deba ser interpretado en consecuencia.

Fernández afirma que el Don Quijote en el lecho de muerte ya no es un loco que toma la ficción por realidad del que todos pueden reírse, sino que exige seriedad y respeto a sus familiares y amigos. Estos no le conceden dicho deseo y solo el cura y el narrador aceptan su conversión de caballero loco a hidalgo cuerdo. A ojos de Fernández el mero

hecho de que el protagonista de la novela tenga una existencia escindida, como Don Quijote y como Alonso Quijano, invita a la oposición de contrarios y al gran contraste que se da entre el contenido paródico de la novela y su resolución trágica.

Fernández atiende a la complejidad del personaje de Sansón Carrasco, lo que dificulta desentrañar la intención e interpretación correcta del epitafio. Para el crítico, el duelo entre Carrasco y Don Quijote no acaba en victoria total del primero, pues vence al caballero físicamente pero no espiritualmente: Don Quijote continúa adorando a Dulcinea y prefiere la muerte a dejar de hacerlo. Además, el bachiller no se muestra feliz cuando Alonso Quijano recobra la cordura, lo que supondría la confirmación de su victoria sobre Don Quijote. Por tanto, la figura del bachiller se dibuja esquiva y difícil de entender.

Incluso el epitafio comparte los mismos claroscuros que su autor. Fernández considera que se trata de una composición ambigua donde lo serio y lo cómico se mezclan indistintamente y que retrataría acertadamente a la personalidad de Don Quijote, unas veces cuerdo, unas veces lunático. Ejemplifica semejante juicio en el término “valiente” designando a Don Quijote, el cual puede tener significados opuestos según la interpretación del lector: iría desde valeroso caballero a brabucón loco. Por supuesto esto se debe al perspectivismo que exige la novela como asimismo a la misma naturaleza del personaje protagonista. Destaca igualmente que el epitafio no va dirigido solo al “hidalgo” sino que retrata la figura de Don Quijote, desprendiéndose de ello que ambos son el mismo sujeto y comparten el mismo destino. Finalmente, juzga que, si parte del epitafio responde a resonancia paródicas, los versos finales de las dos quintillas tienen una calidad opuesta a la de la burla, pretenden otorgar al caballero la gravedad de un personaje trágico.

Para Fernández el epitafio proclama el nexo entre conceptos de fuerte densidad semántica: muerte y vida, locura y cordura, triunfo y fortuna. Con todo, la imagen del hidalgo queda reforzada por mucho que haya sido objeto de burla y parodia, puesto que la locura de Don Quijote no es común. En ningún caso puede tacharse el caballero como un mediocre, debido a que en su estado alterado posee momentos de lucidez extrema que le ganan la admiración de los personajes cuerdos. El que Don Quijote aparezca como un loco lúcido se debe en parte al intento de Cervantes por alejarse de la zafiedad del personaje de Avellaneda. El personaje de Cervantes reniega de las novelas de caballería, recuerda Fernández, y acepta su locura idealista una vez yace en su lecho de muerte. Por consiguiente, ante la muerte inminente, el sujeto de la novela es consciente de qué es real y qué es locura, y muere por tanto lúcido y cuerdo. Fernández por tanto afirma que recobrar el juicio y morir cuerdo no anula los hechos vividos por el idealista Don Quijote, sino que reafirma la bondad de sentimiento del sujeto que es hidalgo y caballero al mismo tiempo.

Queda demostrada esta intención apologética de Cervantes hacia Don Quijote en la comparación entre epitafios de la primera y la segunda parte de la novela. Mientras que en el epitafio del final de la segunda se elimina toda alusión a la locura del hidalgo y se presenta una parodia benigna que no atenta contra la horna del sujeto elogiado; en los epitafios de la primera parte se retrata a un Don Quijote de loco ridículo y se lo asocia con los personajes que dependen narrativamente de su demencia: Rocinante, Dulcinea y Amadís de Gaula. Para Fernández, otro elemento clave que apoya su tesis se revela al comparar el epitafio de Sansón Carrasco con el dedicado por Ambrosio a Grisóstomo, las diferencias entre ambos textos serían significativas de la voluntad de Cervantes por

ensalzar la figura del hidalgo: relata el epitafio de Grisóstomo un amor no correspondido que causa la muerte trágica del amante loco de desamor, el de Don Quijote dibuja no solo a un cuerdo hidalgo, sino que además lo sitúa en fortuna y victoria final.

Resume el crítico que a su juicio Cervantes renuncia a un final ampuloso y a todo rasgo de afectación. El epitafio de Sansón Carrasco resume y refleja esta naturaleza de la novela que orbita entre dos esencias capaces de retratar en justicia al hidalgo y caballero, consiguiendo dotar a la novela humorística de una doble naturaleza que participa igualmente de tragedia y de comedia, razón por la que consigue retratar el “misterio de la vida humana”.

Vicente Bernaschina Schürumann (2011) ve en la actitud de Sancho al morir Don Quijote un significado más complejo de lo que podría pensarse en un primer momento, se pregunta si la frustración de Sancho se debe a la muerte del viejo hidalgo o en realidad hay motivos subyacentes que van más allá de la simple reacción emocional. Bernaschina es crítico con una interpretación cerrada del personaje de Don Quijote basada en la supuesta figura de amigo y profesor de Sancho. Considera que la actitud de Don Quijote durante la novela es egoísta. Pone de ejemplo de semejante conducta el episodio final, cuando en su lecho de muerte Alonso Quijano pretende pasar más por un santo laico que por un caballero loco, desdiciéndose inopinadamente de todas sus declaraciones anteriores. Por el contrario, asegura que el llanto de Sancho, que comparte egoísmo con Don Quijote y de quien lo ha aprendido a lo largo de los capítulos de la novela, se debe más a la pérdida de los medios materiales para su sustento que el caballero le proporcionaba. Bernaschina cita a Johnson (2000) para justificar su visión de la relación entre Don Quijote y Sancho no como una de carácter amistosa, sino de naturaleza

fundamentalmente remunerativa. Se opone así a las interpretaciones de Young (2000) y Entralgo (1995) al desestimar que la relación entre los dos personajes esté basada en la amistad, sino fundamentada en la imposición totalitaria del código de caballerías quijotesco.

Bernaschina recurre a Williamson (2007) para justificar una visión de explotación de Don Quijote sobre Sancho, la cual se desarrolla durante toda la novela para finalmente suspenderse irónicamente al final, a partir del episodio del supuesto encantamiento de Dulcinea. Es entonces cuando Sancho trastorna la relación habitual entre señor y siervo y consigue mediante la manipulación del mundo ficticio del caballero que sea el propio Don Quijote el que pase a ocupar el rol de súbdito en la pareja. Con ello se demuestra que Sancho aprende e interioriza eficazmente la cosmovisión de Don Quijote y lo hace de tal manera que al final de la novela es capaz de manipular el código quijotesco a su antojo. De ahí que la muerte repentina del caballero suponga una pérdida material para Sancho, una que no tiene ecos en el plano amistoso, sino en el crematístico. Bernaschina considera que el lloro de Sancho se debe a la privación de ganancias futuras que esperaba obtener bajo la guía de Don Quijote. En ningún caso la muestra de frustración del escudero se debería a una supuesta amistad íntima fundamentada en una relación de igualdad ideal entre maestro y alumno.

4.4.-Desarrollo crítico⁶⁰.

4.4.1. Del capítulo XI, “De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros”, hasta el capítulo XIV, “Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos”.

El capítulo XI contiene una afirmación de don Quijote en la que el caballero estima comparables la caballería al amor en razón de que ambos conceptos “todas las cosas iguala”. El contraste entre la opinión del caballero y las obras previas investigadas, la *Dança* y la *Celestina*, señala una evolución del concepto de justicia universal que va desde la Muerte como protagonista de ésta, pasa al Amor como mal antropológico y termina con el código caballeresco como dador de igualación entre los hombres.

Don Quijote lleva a cabo un discurso análogo al del autor de la *Celestina*, en el que describe el amor contemporáneo como pestilencia, afirmación que a la vez ya apunta a la siguiente aventura de Grisóstomo y Marcela. El discurso del caballero está repleto de tópicos dedicados a la Edad de Oro que se deben tanto a autores clásicos latinos como a los propios del Renacimiento al referir: a la amistad e igualdad entre los hombres, al uso mancomunado de los bienes y a la honestidad de las doncellas.

Por un lado, la muerte por amor tiene recorrido tanto en la literatura popular como la culta, lo que permite que se incorporen en este capítulo los dos mundos mediante la novela de caballería que se asocia a don Quijote y la novela pastoril desarrollada alrededor de Grisóstomo y su muerte. Esta última tan solo queda revelada al final de la aventura, una vez se da lectura a la canción de desamor del estudiante y se llevan a cabo

⁶⁰ Para el análisis de la obra se ha utilizado como base textual la versión crítica realizada por el Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico (Cervantes 2005), cotejándola en todo momento con la realizada por Martín de Riquer (Cervantes 2004).

las exequias finales. Por otro lado, Marcela queda retratada como “endiablada moza” que va disfrazada de pastora. Pese a que el tema de la ilusión y el fingimiento en *Don Quijote* son temas habituales, resulta relevante que sea también en el episodio de las “Cortes de la Muerte” cuando se vea representado un diablo, que a su vez está acompañado de la Muerte. La invocación de lo diabólico en el *Quijote* da lugar a la aparición de la Muerte del mismo modo que ocurre en la *Celestina* con las prácticas directa o indirectamente asociadas al Demonio.

El retrato póstumo que se hace del enamorado presenta destacadas vetas humorísticas: el heterodoxo emplazamiento de la tumba, en el campo, a lo musulmán, y al lado de un alcornoque, forzosamente sumen a Grisóstomo en una nube burlesca que recuerda a la del amante-ridículo Calisto. Se añade el que el resto de la congregación de pastores se muestra decidido a satisfacer las últimas voluntades del estudiante fallecido como si se tratase de una romería, contando a la cabeza del grupo el disfrazado estudiante y amigo íntimo del finado, Ambrosio. Todo este aparato alrededor del funeral desviste el suceso de su connotación trágica, sustituyéndola por otra de eco cómico. El dramatismo de la muerte queda en un segundo plano en favor de la parodia que vertebra la novela.

Los antecedentes familiares de Grisóstomo lo asemejan todavía más a los de Calisto y lo sitúan en el mismo plano de locura que Alonso Quijano: lunático a fuerza de mucho leer sabiduría equivocada.

El retrato de bondad que se da de Grisóstomo en todo coincide con el que posteriormente se dará de Alonso Quijano, tanto por sus amigos como por los epitafios que lo acompañaran en la muerte. Ambos personajes encarnan la unión de planos literarios distintos, el elevado y el popular, el ideal pastoril y el caballeresco fundido con

la realidad contemporánea. Ambos serán víctimas de su locura dislocada al vivir en la realidad acorde a reglas procedentes de relatos fantasiosos. Esa bondad de carácter y ausencia de egoísmo es lo que los separa del Calisto de la *Celestina*.

La muerte está presente tanto en la vida de Grisóstomo, al desaparecer su padre, como en la vida de Marcela, al fallecer ambos progenitores. El tomar los hábitos de pastor viene precedido por esta presencia, que a su vez es vista por el resto de personajes como excentricidad pintoresca. La locura de amor queda fijada en la narración en condición de plaga que la bella Marcela va extendiendo entre los hombres de la población. Así, Marcela es descrita como un agente de enfermedad de tal gravedad que incluso provoca la muerte del amador. El cabrero Pedro pues retrata a un sujeto que toma el rol de la Muerte y a la que todos se supeditan sin poder evitarlo. El paralelismo con la muerte en la *Dança* y la influencia demoníaca en la *Celestina* es evidente.

En la descripción que Pedro hace de Marcela, ésta deviene metonimia de Amor, compartiendo ambos sujetos las mismas características malignas que sin embargo no le presuponen voluntad malévola, sino que se aparecen en forma de productores de daño a causa de su misma naturaleza “cruel y desagradecida”. La imagen compartida por Marcela y Amor refuerza la semejanza de caracteres comunes de Calisto y Grisóstomo. Al mismo tiempo Marcela funde las imágenes del Amor enfermizo de influencias demoníacas de la *Celestina* con la Muerte tañedora de la *Dança* en razón de que las canciones de amor y de desesperación afectan a todos los hombres que se cruzan con la joven pastora. De la misma manera que el amor y la muerte afectan a todos los hombres, Marcela los hace presos de su naturaleza.

Con todo, el espectáculo de los ritos fúnebres del muchacho no es más que eso mismo: una representación que tiene un mucho de comedia y un poco de tragedia. Lo burlesco y lo irónico son omnipresentes en la escena, tanto por el emplazamiento de la sepultura del finado, su conducta excéntrica y la incierta vaguedad del motivo de su muerte, la romería más que funeral planeada por los pastores, por la autoría de un clérigo del romance lírico amoroso interpretado por Antonio, como por el supuesto desinterés interesado del tío sacerdote de Marcela en relación al casamiento de la muchacha.

Al inicio del capítulo XIII se anuncia la entrada del día con la asistencia al “famoso encierro de Grisóstomo”, un acto social que parece no entraña tragedia, sino festividad colectiva. La edición del Instituto Cervantes a cargo de Francisco Rico explica que “La corona de plantas sustituye, en el contexto pastoril, a la cimera simbólica cortesana; el ciprés y la adelfa son señales de luto y muerte por desamor”. Por tanto, los asistentes al espectáculo del funeral presentan un aspecto coherente con el idealismo de la novela pastoril, en la que los labradores son gente educada, refinada y de sensibilidad lírica elevada. Cabe recordar que también están presentes esos cabreros y pastores procedentes de clase baja, lo que promete una reunión de lo popular y lo elevado en el escenario de las exequias de Grisóstomo y que retrotrae a la unión de la literatura popular y la culta.

En este capítulo la romería empieza a tomar ya una clara orientación judicial más que fúnebre, al declarase al muerto, de forma indirecta, víctima de la “homicida” Marcela. La historia de los amantes es bien conocida en toda la zona y acorde con los testimonios masculinos de diferente origen, ya sea proveniente de Pedro o de otros pastores que lo mismo dijeron a los “gentileshombres”, ha habido un homicidio y la

culpable es la ausente pastora. Por tanto, la presentación de Grisóstomo es de víctima y la de Marcela de victimaria.

Necesario es valorar el hecho de que las exequias iban a tener lugar en el impropio emplazamiento de “la sierra”, lo que, si bien puede deberse a un supuesto suicidio por parte del finado, es también requerido por él mismo. Con todo, parece más un escenario acorde para un espectáculo multitudinario como una romería o un juicio, que no para el entierro de un pastor únicamente conocido a nivel local. Continúa la vinculación entre las tres obras: la *Dança*, la *Celestina* y este fragmento de *Don Quijote* puesto que en las tres obras se enjuicia la conducta de los personajes que toman parte en la historia, y las resoluciones a las que conducen tienen irreversibles consecuencias no solos mortales, sino también de carácter moral y ético.

Durante el transcurso de la peregrinación al lugar del previsto sepulcro se produce una crítica al amor cortés del caballero Vivaldo, quien pone el foco de atención sobre la conducta ridícula de los caballeros andantes comprendidos desde un prisma realista. No solo resalta lo poco cristiano del comportamiento suicida de los caballeros, sino que duda de la misma base de conducta cortesana ya que estar siempre enamorado hasta el punto de lo suicida es harta tarea perpetua.

El tejo y el ciprés son árboles de simbolismo asociado a lo funesto, de ahí lo apropiado que Cervantes vista a los pastores recién llegados a “la sierra”. A ello se le suma el color negro uniforme de los hombres y la corona de guirnalda junto a las flores y ramos que hoy todavía son tradicionales en funerales y misas de difuntos. El escenario, que no el tono de los asistentes, ilustra una ceremonia de exequias que pronto cumplirá los indicios previos y se transformará en un juicio contra Marcela.

La aparición del fallecido es súbita y pone en marcha el ritual. Es llamativo el hecho de que la aparición repentina e inesperada del cadáver a enterrar guarde similitudes con la llegada del magistrado a un juicio. Esta similitud queda justificada cuando se produce la canción de mal de amores de Grisóstomo, en la que imputa a Marcela como si de un fiscal se tratara. Los asistentes al funeral quedan pues enrolados como testigos y espectadores de la causa a tratar, el amor despedido.

Durante el sepelio el cadáver de Grisóstomo es retratado bajo una luz tal que parece sugerir a un sujeto inmaculado, adquiriendo casi el rasgo de reliquia. La despedida que se le dispensa es a todas luces exagerada, y si bien se puede comprender bajo coordenadas de parodia pastoril, lo cierto es que también dota al personaje de una muy elevada dignidad social. Esa naturaleza de reliquia queda bien señalada en el adjetivo “maravilloso” referido a la expectación callada que provoca la visión del cadáver del muchacho que es descrito físicamente acorde a la tradición lírica de la égloga.

Sin embargo, la descripción que da Ambrosio de Marcela “enemiga mortal del linaje humano” la describe como una figura pareja a la Muerte de la *Dança*, de nuevo se produce una continuidad entre el personaje de la pastora y el arquetipo de la parca. Ésta última en el poema castellano previamente analizado sin pausa desengaña a los que esperan una vida más larga y desdeña a los que le ruegan piedad por su vida, dicha conducta es también familiar para los amantes de Marcela, quien no da esperanzas de amor a ninguno.

El llanto fúnebre de Ambrosio pertenece a la tradición literaria del planto⁶¹.

Ambrosio más que una elegía protagoniza únicamente un panegírico siendo su objetivo único el elogio de las virtudes del finado. Se hace necesario enlazar este planto con el de Pleberio por su hija en la *Celestina*, ya sea por calidad literaria ya por compartir un mismo trasfondo, debido a un tópico común: la muerte del amante a causa de la ponzoña de Amor. Ahora bien, en el llanto de Pleberio no hay voluntad fiscalizadora hacia Melibea, a quien el padre llora amargamente y condena a Amor; en cambio, en el panegírico de Ambrosio si se apunta la culpa de la dama, Marcela, y se exculpa tácitamente al desamor sufrido por Grisóstomo. La estructura de ambos plantos es la misma, hay una víctima y un victimario, contrariamente en la obra de Rojas es el arquetipo Amor el culpable, mientras que en el episodio de Cervantes se señala a Marcela como homicida. Así, una vez más, la pastora es tratada en tanto figura arquetípica de la que los hombres no pueden huir e indefectiblemente caen presos; digno es de resaltar pues que, si en la *Dança* el arquetipo es la Muerte y en la *Celestina* Amor, aquí en la historia de Grisóstomo y Marcela es esta última la comprendida como una fuerza universal de la naturaleza.

Vivaldo mediante la referencia al “divino Mantuano” compara a Grisóstomo con Virgilio, continuando la senda del panegírico ya transitada por Ambrosio, quien a su vez es ensalzado a la altura de César por su igualación con Augusto. El lector asiste a la configuración adecuada a la novela pastoril: un gentilhombre rodeado de pastores y

⁶¹ Se trata de una elegía, composición poética surgida a su vez en la tradición clásica griega y latina. En la tradición medieval se conservan registro de estos textos en lengua provenzal, gallego-portuguesa y castellana. Suelen seguir un orden preestablecido: invitación al lamento, referencias al linaje del desaparecido, alusión a las personas y dominios afectados por su muerte, elogio de las virtudes del difunto, oración por su alma y recuerdo del dolor provocado por su ausencia. (Estébanez Calderón 843).

labradores que asiste a las exequias de un Virgilio oficiadas por todo un César. La canción de desamor es una advertencia legada desde la tumba por Grisóstomo, víctima de “la crueldad de Marcela”, anuncio del destino fatídico del “desvariado amor”; con esto se traza una supuesta intención moral de carácter profundamente misógino que se verá contrarrestada con la aparición inesperada de Marcela. Dicha intención moral de advertencia de los males que el mal de amor conlleva une este episodio con el supuesto motivo de *Rojas* para escribir la *Celestina*. La referencia a “caer en semejantes despeñaderos” junto con el hecho de que Grisóstomo haya escogido la sierra, al pie de una montaña, lugar emblemático de su derrota amatoria, permite la conjetura de si la muerte del pastor no se haya debido a una caída que simbolizara el desengaño amoroso, de la misma forma que Calisto paga con su vida la pobre elección amorosa de Melibea.

El valor metaliterario de esta aventura de los amantes queda simbolizado en el mismo momento en el que mientras los pastores dan sepultura al finado se da lectura a la canción de últimas voluntades. Vivaldo, el gentil hombre al que por reconocimiento social va dirigido el género pastoril le pide al mejor amigo del fallecido, Ambrosio, otro pastor de rasgos ideales, que lea las palabras póstumas del desdichado pastor. La inmersión de los personajes en el género pastoril es total y absorbe completamente por unos momentos la parodia caballeresca del *Don Quijote*.

El inicio del capítulo XIV incorpora la canción póstuma de Grisóstomo. El fallecido poeta pastoril atestigua en la primera estrofa de la composición lírica la fama de áspera y rigurosa de Marcela. Se trata de un canto musical que es descrito primero como proveniente del “mesmo infierno”. Tal canción es descrita después como “ruido” originado en el corazón herido del muchacho. En la segunda estrofa su autor diegético, el

yo poético, considera que la canción expresa tal pena que son necesarios nuevos modos de canto que mezclen todos los quejidos conjuntos de animales bajo efectos mitológicos y seres fantásticos de la tradición folklórica. Por tanto, se predispone como el creador de un nuevo discurso que rivalice con el planto elegíaco. La celebración de la muerte produce en este episodio un acto musical que da paso a una danza simbólica por parte de los congregados. Es justo concluir que el dolor por el desamor pastoril exige ser conjurado en una canción fúnebre a la manera de un réquiem lírico.

La canción de la muerte de Grisóstomo tiene a su pena como protagonista, y el poeta sustituye a la Muerte como autora del canto y tañedora de la música. El contenido del poema no acaba de encajar con la historia que explican los personajes de este episodio lo cual ha llevado a algunos críticos a pensar que Cervantes ya había compuesto esta canción antes que escribiera la novela.

El yo poético se declara superviviente de la pestilencia de Amor, en este fragmento se asocia la Muerte y el Amor a la manera celestinesca. Sin embargo, en la novela los testimonios de los hombres en contra de Marcela la convierten a ella, no al amor, en el ente pandémico que disemina desesperación y muerte. El amante del poema, a diferencia del que se presenta en el episodio quijotesco, procura absolutamente la tradición de la égloga. En la novela queda representado por el testimonio irónico de sus iguales y del narrador más como un Calisto que no como un Virgilio o un Garcilaso de la Vega.

En la quinta estrofa el cantor anuncia una posible forma de suicidio para corregir la desesperación de los celos mediante el uso de la metonimia: anuncia la “soga”. O simplemente puede ser una hipérbole que exprese el dicho sufrimiento receloso que le

causa ahogo existencial. De la misma manera se muestra dispuesto a morir en combate al tomar metonímicamente la espada (“hierro”) en contra de “los fieros tiranos celos”. En este último caso estaría recabando una coartada que le salvara de dar una imagen de sí mismo de suicida, lo que le permitiría ser considerado moralmente en buena luz y le ahorrara una eternidad de condena pública.

En la edición de Francisco Rico se indica que el adjetivo “pertinaz” era utilizado por la Inquisición y se colige que el autor se declara voluntariamente hereje de una fantasmagoría. Es a su vez víctima del “lazo” de Amor (y con ello de su reverso el desamor) y de la soga que él mismo ha pedido, incorporando en el término “lazo” la fantasmagoría de sus sentimientos y la realidad del suicidio. Finalmente es consciente que su resolución le impide la consecución material de su amor y la salvación del alma.

Acorde con la octava estrofa la muerte del poeta acrecienta la Fama de la dama a la que se dirige. Se apunta a una construcción que emula el código de amor cortés en el que el sufrimiento y fallecimiento del amante ensalza no solo a la dama por su hermetismo infranqueable, sino que repercute en la calidad del amante que se entrega incondicionalmente a un amor escrupulosamente imposible.

La penúltima estrofa muestra la naturaleza musical de la canción de difuntos de Grisóstomo, hay numerosos términos que remiten al campo semántico musical: “canto”, “voz baja” y “contrapunto”. Entre los muchos personajes que conjura, todos ellos figuras mitológicas, víctimas de castigos y padeceres eternos, todos proceden del cuarto libro de las *Metamorfosis* de Ovidio; destaca entre ellos la presencia de Sísifo al que tácitamente Grisóstomo se compara en la inutilidad de su amar a Marcela. De la misma forma hay una batería de imágenes que remiten indirectamente en este contexto fúnebre a la figura

arquetípica de la muerte: “obsequias”, “mortaja”, “quimeras”, “monstruos”, “pompa”, “amador difunto”.

En conclusión, la canción póstuma pone al lector frente a una composición lírica de voluntad musical que bien podría considerarse de difuntos, dando así lugar a ese nuevo modo de plaño que el propio Grisóstomo reivindica para su obra terminal. Dicha canción conduce un elogio fúnebre al amante que ha fallecido por “llaga” de amor, término también utilizado repetidamente en la *Celestina*, siendo este desenlace amoroso en favor de ambos sujetos en la relación, amante y amada, debido al incremento de la Fama.

La interpelación de Ambrosio a Marcela mantiene esa imagen de la pastora a modo de arquetipo mítico que todo lo puede, describiéndola como un ser ante el cual los hombres no pueden interponer pensamiento rival alguno. Este continuo fenómeno posibilita el aparejar la Marcela del *Quijote* con la Muerte de la *Dança*.

La aparición de la pastora desmitifica y desidealiza la representación propia de la novela pastoril al subrayar la falacia paródica que todos los personajes presentes en el funeral están protagonizando. Marcela es la cuña que hiende la supuesta lógica pastoril al introducir por sorpresa y asalto el realismo que sin interrupción contamina todos los esfuerzos lunáticos del Caballero de la Triste Figura. Igualmente, la irrupción de la muchacha transforma el contexto hegemónico del episodio, se pasa de la novela pastoril al código judicial, lo que explica el que el funeral devenga un tribunal al aire libre y no un paisaje paradisíaco digno de la égloga.

La edición de Francisco Rico resalta el hecho de que la muchacha hace suyos tópicos misóginos que apuntan a la condición maligna y a la belleza de la mujer, los

cuales corresponden a símbolos usados en los sermones religiosos; a su vez estas imágenes tópicas ya se encuentran en San Juan Crisóstomo. El efecto paronímico entre el nombre del Santo y del pastor suicidado lleva a preguntarse por su posible correlación simbólica. Marcela no duda en conjurar emblemas que refieren a sujetos pasivos pero mortíferos a los que equipara con su belleza impremeditada: una “víbora” que causa muerte de forma involuntaria debido a su “ponzoña”, el “fuego apartado” que quema al incauto o la “espada aguda” que rasga al que se acerca a ella. La pastora es pintada bajo una luz letal, incluso por ella misma pese a confesarse inocente de todo crimen, lo que de nuevo la sitúa, desde un punto de vista tematólogo, a la par con esa Muerte representada en la *Dança*.

Marcela en su alegato defensivo ataca a Grisóstomo de insensato y de haberse procurado su propia muerte al perseguir un fin sin resolución feliz posible. Se produce pues una crítica frontal contra el código del amor cortés que tanto la novela de caballería como la pastoril hacen suyo. La ironía burlona recae en el hecho de que sea Marcela enfrente de la tumba de Grisóstomo quien elegantemente lo tache de insensato y suicida no por haber acabado con su vida, causa final del fallecimiento, sino por haber puesto las esperanzas en un imposible, causa primera del mismo. El personaje de Marcela no es solo necesario para resolver la historia de la muerte del joven pastor, sino que inclusive contribuye a subvertir y parodiar dos discursos de amplia tradición literaria y al mismo tiempo incluye el elemento burlón que socava el tono trágico del episodio.

El alegato de inocencia de Marcela reivindica su falta de responsabilidad en el amor de Grisóstomo, lo que no solo acuerda con la novela pastoril, sino que además supone el suicidio del pastor como homicidio premeditado del que ella no tiene

responsabilidad alguna. Por ello, aquí, la pastora utiliza furtivamente la misma lógica del discurso que subvierte para resaltar el sinsentido de juzgarla a ella culpable y ensalzar al amante por su fenecimiento. Si el amante es digno de elogio se debe al haber amado sin poner mientes en su bienestar personal, por lo tanto, criticar a la mujer que le ha causado dicho sufrimiento es tanto como criticar la propia conducta que se dice elogiar. De lo contrario, el mérito del amante no sería tal pues vendría generado por la todopoderosa belleza de la muchacha, la cual en vez de ser reprobada debería ser elogiada en tal medida como lo es Grisóstomo, quien en realidad solo sería un sujeto pasivo víctima del poder sobrenatural de Marcela. En este último caso, que es lo que hasta ahora se venía sugiriendo por parte de los personajes, Marcela supondría una entidad mítica emboscada a la espera de su presa, los hombres que la ven, considerándose una especie de Medusa pastoril. Esta imagen de nuevo no la sitúa lejos de la Muerte de la *Dança*.

Continúa su alegato haciendo extensivo a todos los hombres el razonamiento que la absuelve de toda culpa de “celos” y desdichas. Dice ella no obrar en pos de pendencias y por consiguiente las muertes acontecidas se deben a desengaños, cosa del desengañado, y no a desdenes, de los que ella no acepta responsabilidad.

Marcela en su alegato final considera que la muerte del joven pastor se debe a “su impaciencia y arrojado deseo”, que contrasta con el compartimento “honesto” y el “recato” que ella dice haber mantenido en todo momento. Irónicamente, acorde a este discurso de sustancia retórica, incluso el personaje de Marcela, que rompe la lógica de la novela pastoril ya solo con su condición de mujer y su rechazo frontal al amar, sigue el patrón del género mediante la reivindicación del ideal de la vida en una naturaleza de tono paradisiaco.

Don Quijote se agencia el rol de juez y resuelve que Marcela es inocente de la muerte de Grisóstomo. El caballero llega a esta conclusión después del alegato de la muchacha que considera haber “mostrado con claras y suficientes razones” su exculpación, ya que el mal del pastor y de los hombres que se han visto afectados proviene en origen de los amantes y no de la muchacha. Se cierra finalmente la escenificación del juicio que ha tomado la lógica del evento fúnebre con una sentencia absolutoria.

El final de la ceremonia vuelve a subrayar el tono burlón que Cervantes confiere al episodio. Si bien Don Quijote amenaza a aquellos que se atreven a seguir a la pastora, la situación es ridícula al ser Don Quijote un viejo caballero falaz y haber una amplia congregación en el funeral. Obviamente el pobre hidalgo no habría podido evitar esa hipotética persecución que no tiene lugar. El narrador marca irónicamente que los presentes tenían otros negocios que atender al proceder a dar sepultura al cadáver rápidamente y sin miramientos estéticos ni procedimientos espirituales relevantes. Con todo, las palabras de Grisóstomo no debían tener mucha importancia más allá del episodio de Marcela, puesto que se queman con premura y sin miramientos. La mención a las lágrimas parece más debida a la convención que marca el evento que a sincera pena popular, y la imagen de la sepultura sellada con una peña deja entrever cierto patetismo mísero que apenas se disfraza con la promesa de una futura losa esculpida con el epitafio. Esta sensación de falaz enmascaramiento en el enterramiento físico que no concuerda con lo leído anteriormente se debe a la premura con la que el narrador decide finiquitar el episodio, igual deja al lector con la sensación que los espectadores no estaban muy dispuestos a prolongar el espectáculo mucho más, una vez Marcela ya ha desaparecido y

se les ha enfrentado y derrotado narrativamente en relación a la supuesta muerte trágica del amante, la cual a su vez se resuelve más como empecinamiento juvenil que ideal romántico.

En cuanto al epitafio, la edición del Instituto Cervantes señala que este tipo de textos era muy popular durante el Siglo de Oro español, tal era el aplauso que sus testimonios formaron un subgénero literario. Ambrosio, pese a su derrota retórica ante Marcela, no cambia la actitud y sigue considerándola culpable de la muerte de Grisóstomo. Señala la misma edición que la oposición conceptual entre la ganancia y la pérdida es un lugar común de la época tanto de los textos pastoriles como religiosos. Este epitafio conecta asimismo con la imagen de Amor como tirano homicida que aún encontramos en la *Celestina*, y pinta a Marcela como la “esquiva hermosa ingrata” que se viste con las propiedades arquetípicas de la Muerte de la *Dança*. Por tanto, el epitafio conecta doblemente con las dos obras anteriormente analizadas.

La descripción del narrador de la despedida de los espectadores congregados para el adiós a Grisóstomo ratifica esa sensación de celeridad y desidia en la conclusión del ritual funerario. El narrador parece sugerir disimuladamente que el interés de los congregados por el pastor no era superior al de la historia que había protagonizado, y que una vez la intriga ha sido despejada y resuelta ya no queda morosidad en el capítulo que explotar. Por eso mismo el narrador salta prestamente a la siguiente aventura.

4.4.2. Capítulo XI: “De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»”.

En el capítulo XI de la segunda parte Sancho ataca frontalmente y sin subterfugios las pretensiones ideales de un Don Quijote que poco a poco irá

desengañándose de su fantasía caballeresca. Dice Sancho que la vida de un caballero andante no tiene igual a las de sus damas, ya todas mueran para conservar al caballero. Sancho ejerce una crítica subversiva contra el código de amor cortés. Con todo, el escudero no pretende poner en tela de juicio la tradición literaria, sino despertar a su amigo del letargo que le ha hecho metafóricamente soltar las riendas de su periplo y literalmente dejar a Rocinante pastar libremente.

Sancho invoca el *Salve Regina* en su retrato pesimista del mundo como “valle de lágrimas”, en boca del personaje humilde se pone el tópico del *contemptus mundi*. Dicho tópico se observa en ambas obras anteriormente analizadas: la *Danza* y la *Celestina*. En la primera la Muerte exige a los hombres como filosofía vital el *contemptus mundi* so pena de condena eterna, y así sentencia a una muerte en pecado a aquellos que no han transigido con los dogmas cristianos; en la segunda obra mentada es Pleberio quien da lugar a un planto por la muerte de Melibea, quien paradójicamente encarna la imagen de doncella a la que Sancho desprecia al principio de la conversación. Sin embargo, el fatalismo del monólogo de Pleberio contra Amor y el Mundo no tiene lugar en la cabeza de Sancho, quien recurre a Dios como salvación última a la desesperación y mantiene un tono vital hacia la existencia humana. Y acto seguido pinta una escena ridícula en coherencia con la crítica paródica al código caballeresco con respeto al problema de la cambiante identidad de la dama, el cual involucra a gigantes extraviados vagando por el Toboso a todas horas. De la misma forma, el *in hac lacrimarum valle* del inicio del capítulo ya prevé el ingreso en el drama litúrgico que este capítulo representa.

Don Quijote y Sancho se topan con una imagen que recuerda a los grabados de la *Danza de la Muerte* ideados por Hans Holbein el Joven. Asimismo, la presentación que

hace Cervantes de los cómicos tiene un innato valor emblemático. Igual que en el episodio del “cuerpo muerto”, lo que en un principio se toma por aparición sobrenatural deviene casi inmediatamente retrato realista de hechos costumbristas, desacralizando en el proceso el marco ideal que se apuntaba inicialmente. El hecho de que Don Quijote vea primeramente a la Muerte sugiere dos instancias ocurridas a la vez: una epifanía que pone frente a sus ojos al enemigo sobrenatural al que todos los caballeros andantes antes o después sucumben; y una anagnórisis, el reconocimiento de que el momento decisivo del individuo ha llegado y se encuentra ante su última gran batalla. Así se explica que, pese a las anteriores aventuras de ambos héroes de desigual fortuna y frecuente fracaso doloroso, don Quijote no dude en encarar la carreta de los arquetipos.

La idea de la epifanía está ligada a la semejanza que hace don Quijote de la carreta con la barca de Carón, lo que respalda la creencia de que los recién llegados son una aparición demoniaca que tiene como objetivo reclamar el alma del caballero andante. Sin duda, de fondo Cervantes reconocía la tradición del drama litúrgico en el hecho de que los arquetipos alegóricos se entremezclasen con tipos de carne y hueso. De la misma forma el perspectivismo acreditado del Quijote conduce a la duda terminológica del hidalgo al no saber si se enfrenta a “Carretero, cochero o diablo”. Con todo, el movimiento de mistificación y consiguiente desmitificación habitual de la novela se produce aquí en apenas un segundo, lo que tarda el conductor en responder con sorna a la duda del caballero.

Recorre Cervantes a una instancia de intertextualidad cuando probablemente refiere a un Auto Sacramental contemporáneo, pues así lo era el empresario teatral Andrés Angulo el Malo, y que conociera y recuperara modernizando la tradición de

representaciones de las danzas de la muerte tardo-medievales. La respuesta del comediante tiene una obvia intención burlona, lo que coincide con la Fama de las gentes de la farándula que bien explicita Sancho acto seguido. Lejos de representar tipos ideales, los actores de la carreta se muestran absolutamente humanos y fieles a un retrato realista de los hechos de la época, como se percibe en la descripción detallista del mojiganga, figura que según la edición de Rico “En las procesiones, personificaba la Locura, que iba delante de los carros, atemorizando a los circunstantes”. Todo lo emblemático que tenía la imagen primera de la carreta queda desterrada con la primera palabra que don Quijote dirige a los actores, la Muerte a la que esperaba enfrentarse ni tan siquiera participa de la conversación. Cuando don Quijote interactúa con sus imágenes ideales de caballería el resultado siempre es el mismo que el lector observa en este episodio, lo fantástico desaparece para dar paso a lo prosaico, en muchos casos provocando un arranque de violencia.

La parodia de la escena está integrada en el mismo uso del lenguaje que hace Cervantes, la referencia a la escena litúrgica recoge un lenguaje que prefigura la presencia de la muerte: el Salve Regina y la epifanía de un distinto Carón son algunas de ellas, pero también el describir figurado del narrador del padecimiento de Sancho ante la visión de su asno golpeado por el cómico como “sustos de muerte”. Sin embargo, este susto de muerte no persigue una significación recta, sino que designa metafóricamente la vivencia del personaje acorde con el campo semántico que reina en el fragmento, que no es otro que el de las danzas de la muerte.

Persistiendo en el perspectivismo Sancho evoca el talento de los “farsantes” por imitar a sus semejantes, ingenio que los hace inmunes incluso al morir bajo ciertas

circunstancias. El narrador pinta en este fragmento la particularidad de los actores en el mundo cervantino, unos sujetos capaces de resistirse a la llegada de la Muerte a fuerza de simpatía. He aquí una gran diferencia con las dos anteriores obras analizadas: en la *Dança* castellana la parca no hace excepciones (sí la hace para con un personaje en la versión catalana); en la *Celestina* los personajes involucrados en la trama son víctimas directa o indirectamente del inapelable efecto homicida de Amor. Este hecho llama la atención sobre el papel peculiar y decisivo que daba Cervantes al fenómeno de la imitación, que ya se recoge en la teoría del perspectivismo quijotesco y que es tratado sin descanso a lo largo de toda la novela.

Don Quijote es presa de la ambivalencia perene que presentan todas las escenas de la novela: se encuentra ante una fuerza sobrenatural, arquetipos sacados de textos místico-religiosos y representaciones litúrgicas. Sabe que su misión como caballero andante es enfrentarse a la muerte y triunfar para continuar con su periplo épico o fracasar y morir bajo una inmortal Fama caballeresca. Pero también reconoce la literalidad de lo que tiene antes sus ojos, la cual carece de todo simbolismo más allá de un enfrentamiento vulgar por un quítame allá esas pajas. En consecuencia, se repite la misma estructura narrativa una y otra vez: don Quijote pretende lo espiritual caballeresco y se enfrenta a lo material villano, el malentendido a fuerza de divertido acaba en paliza ajena, las menos, o tunda propia, las más de las veces. La ironía sigue presente en la escena puesto que el narrador mantiene juguetonamente la supuesta jerarquía arquetípica, siendo el grupo fantasmagórico dirigido siempre por la Muerte a la cabeza y seguido del resto de seres míticos.

Esa misma ironía estructural es la que aprovecha Sancho para manipular la lógica lunático-caballeresca de don Quijote y hacerle comprender la hipérbole excesivamente ambiciosa, incluso para el Caballero de la Triste Figura, de querer combatir a “la Muerte y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles”. El escudero es capaz de reapropiarse de la tradición literaria, lo mismo la caballeresca que la litúrgica, al intentar desacreditar la valentía de don Quijote desde un punto de vista legal, dimensión frecuente en todas las obras de Cervantes: la ausencia de caballero en la caterva sacramental inhabilita al hidalgo manchego en su venganza por honor y su caza de Fama. Se trata de un movimiento retórico envolvente, coherente con el lenguaje bélico utilizado por el narrador para describir la escena.

El desenlace del enfrentamiento incide en lo cómico del episodio, el narrador carece de tono serio durante el transcurso de la reyerta, lo que contrasta con la sobriedad de la *Dança*, y pese a que en la *Celestina* hay sobradas muestras de ironía no trata esta obra de aspectos ligeros como en el episodio que el lector acaba de disfrutar, sino que trabaja acorde con el código de la tragedia de tono elevado. *El Quijote* mantiene uno más desenfadado, como en el “episodio de la carreta” que se acaba de analizar. La Muerte falta de entidad sobrenatural siendo aquí representada por un simple cómico, junto al resto de figurantes pretendidamente arquetípicos. El honor del caballero se salvaguarda apenas con una resolución lógica que tiene más de chanza que de declaración judicial y que se basa en el inaplicable código caballeresco, el cual esta vez y de forma desacostumbrada al intentar su sanción no produce violencia, sino que la salva.

4.4.3.- Del capítulo XXII, “Donde se da cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha”, pasando por el XXIII, “De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa”, hasta el capítulo XXIII, “Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia”.

En el capítulo XXII Sancho anuncia de buen principio el supuesto simbolismo de la cueva de Montesinos, comparándola a una tumba en la que Don Quijote corre el peligro de sepultarse en vida. Aquí el caballero por propia voluntad se sumerge en un doble sentido: desciende literalmente hasta la cueva en la que toma una corta siesta y profundiza en una historia apócrifa de tres días de duración que el propio Benengeli considera contraría al tono realista que hasta ahora había guiado la narración. Cervantes retoma la vena cortesana, muestra un episodio que a primera vista parece fundamentarse en la hegemonía simbólica de la alegoría, pero que, fruto de las barrabasadas que Don Quijote va integrando en su narración, acaba por parodiar los elementos alegóricos de la novela sentimental en favor de la reacción sorpresiva y burlona de lectores y personajes a los que se anuncia una fantasía cómica, y precisamente por fantástica absolutamente irreal.

La aparición inopinada de “cuervos y grajos” funciona como índice de esa entrada figurada de don Quijote en el tártaro. Con todo, Don Quijote no duda en continuar su aventura, la cual tendrá un sospechoso parecido con uno de los episodios de *Las sergas de Esplandián*, así lo documenta en su edición Riquer citando el trabajo de María Rosa

Lida de Malkiel (1955). Asimismo, el personaje de Montesinos que da nombre a la cueva procede de una canción de gesta francesa titulada *Aïol et Mirabel* del siglo XII, aunque es conocido en ella con otro nombre. A Montesinos en los romances castellanos del siglo XVI se lo hacía primo de otro caballero de leyenda llamado Durandarte, nombre asociado a la *Chanson de Roland*, que también tendrá protagonismo en la fantasía de don Quijote (así están documentados en ambas ediciones utilizadas para este trabajo). En resumen, tanto el episodio del descenso a la ultratumba como el encuentro con los dos caballeros “revenants” una vez allí, tienen precursores en obras clave de la tradición de la canción de gesta francesa adaptada al romance castellano y de la novela de caballerías del siglo XVI.

Las palabras de Sancho tienen un eco clarividente que no solo concierne a la peripecia de la cueva, sino que sintetiza el deambular estructural de don Quijote a lo largo de sus aventuras. Más allá de la ironía en el tono y la expresión del escudero, Sancho subraya ladinamente cómo don Quijote se ha enterrado en un mundo de fantasías desde que abandonó su pueblo allá en la Mancha. El doble nivel de lectura sigue bien presente, puesto que mientras Sancho refiere en primera instancia a la intención presente del hidalgo de penetrar en la cueva, abarca en su proclamación el periplo Quijotesco pasado y futuro.

Ya al final del capítulo XXII se introducen los personajes que posteriormente tendrán relevancia en la narración falsamente onírica de don Quijote. El caballero los invoca mediante una fórmula que recupera el tópico del *ubi sunt*, pero la misma singularidad de dicho tópico domina tanto en la narración de la *Celestina*, especialmente en los parlamentos de la vieja alcahueta y del padre de Melibea, Pleberio, una vez la

muchacha ya se ha suicidado; como también supone el núcleo filosófico que posibilita el diálogo de la *Dança* entre la muerte y los que ven su vida terminar. La fórmula “En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo” remite a diversos pasajes bíblicos: *Isaías* 40, 6-8; *Job* 9, 9; *Salmo* 144, 4; *Sabiduría* 2,5; *Job* 14,2; *Salmo* 102, 12 (Muñoz 54).

La experiencia sobrenatural de don Quijote tiene como protagonista a “ravenants”, seres que habitan en el infierno, por lo tanto, sujetos que ya no participan del mundo de los vivos, ya sea por hechizo de Merlín, por sueño quijotesco o bien porque pertenezcan a una mera invención del caballero. Lo cierto es que Cervantes pretende una parodia de la escena de caballerías, y no duda en subvertir cómicamente a fuerza de hipérbole simbólica toda significación elevada que el capítulo pudiera tener. Si los compañeros del hidalgo no comprenden a qué refiere de buen principio el caballero es porque carecen de la erudición literaria necesaria. Igualmente se detecta ironía en el que tanto el analfabeto de Sancho como el supuesto humanista tengan el mismo nivel de ignorancia hacia el trasfondo literario de don Quijote.

Cervantes retoma el tema del multiperspectivismo en el capítulo XXIII en el que todo lo digno del sueño se envilece a causa de la vocación realista del caballero. En el romancero castellano se narra la escena en un marco épico-lírico, sin embargo, Montesinos describe una escena de mayor vulgaridad, de ello el lector deduce que el fetichismo cortés con el corazón del caballero carece de sentimentalidad y excede de brutalidad.

Don Quijote expone su confusión al ver que el cuerpo del héroe Durandarte ya en la tumba apenas presenta un aspecto natural, alejado de toda dignidad caballeresca: “no

de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho”, sino el cuerpo auténtico en toda su vulgar humanidad.

La distorsión de la representación épico-sentimental del caballero desemboca en la ironía burlona de don Quijote. El prurito realista de Cervantes le lleva a detallar traviesamente los elementos simbólicos propios de discursos épicos y sentimentales, el de la novela de caballerías y el de la novela sentimental, que no dan lugar a la exactitud material. De ahí la deducción un tanto sospechosa de Montesinos sobre el necesario peso del corazón del caballero caído, la cual el hidalgo no pasa por alto para lanzar una pregunta de doble intención malévola, pues no solo pone indirectamente en entredicho el romance, sino que también subvierte la imagen ideal del héroe.

Esa misma ironía quijotesca fruto del omnipresente multiperspectivismo es uno de los estilemas cervantinos que bien claramente queda establecido en el último verso del romance improvisado por el propio nada sufrido Durandarte.

La ironía no solo se activa mediante el parlamento de don Quijote, sino que la propia narración en prosa del romance por parte de Montesinos da lugar a una variación chistosa como mecanismo de subversión de la voluntad alegórica del romance. Si la descripción del proceso de extracción y transporte del corazón concuerda con dicha tradición literaria, diverge en el mismo momento en que entra en detalles materiales: el acecinar del corazón del caballero, cual carne seca destinada al consumo, contribuye a eliminar de la escena cualquier eco majestuoso que construyera el narrador mediante la descripción prescriptiva propia del género.

En este episodio del *Quijote* el evento de la muerte está extirpado de pretensión elevada alguna. Si en momentos de la novela, entre broma irónica y desacralización

vulgar, se da pábulo a reflexiones humanistas y a crítica de la España contemporánea a Cervantes; en esta aventura de la cueva a primera vista no se presenta ningún pensamiento que merezca el título de digno.

La tendencia de Montesinos concluye en su intención fracasada de majestuosidad con el anuncio de las frecuentes procesiones funerarias debidas a imitación del tópico de los romances. En este contexto diegético, la desesperación del quejicoso Durandarte se comprende un poco mejor si se tiene en cuenta todo lo narrado por don Quijote desde un punto de vista ingeniosamente material: una eternidad atrapado en un infierno de perpetua repetición con personajes alegóricos envilecidos a fuerza de ser realísticamente retratados.

Al final del capítulo XXIII, ya pasada la aventura de la cueva, don Quijote protagoniza un discurso reminiscente del de “las armas y las letras”. En él don Quijote aconseja a un paje que va para la guerra sobre las bondades y conquistas de la vida soldadesca. Lo hace mediante el elogio del soldado y la desdramatización de la muerte en batalla. Es justo señalar que el hecho de que el discurso se produzca al poco de su experiencia en la cueva invita a entenderlo desde una posición crítica con lo fabuloso-sobrenatural que don Quijote apenas experimentó. Si se retiene en mente la historia de la muerte de Durandarte, los valores de la novela de caballerías y la narración sentimental que sostiene, se presenta una oposición a toda la reivindicación del hidalgo, que es legítimo pensar que habla por boca directa de Cervantes, quien sí fue soldado y pagó extremas y largas penas por ello. La muerte, lejos de verse como un ideal al que el soldado debe aspirar, es tan solo un elemento secundario que determina irreversiblemente la Fama del sujeto, concepto en torno al cual gira la existencia.

4.4.4.- Del capítulo LXXIII, “De los agujeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia”, al capítulo LXXVIII, “De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte”.

El capítulo LXXIII muestra a un don Quijote melancólico que ya ha renunciado a su empresa de aventuras en bien de Dulcinea. Hay un fuerte componente simbólico en el episodio de la liebre enjaulada, los críticos quieren percibir una alegoría referida a la dimisión del caballero a la vida errante y a la abdicación del elemento sentimental dulcinesco. El “periquillo”, denominación a una persona indeterminada en el folklore español, al que destina el pronóstico pesimista de uno de los muchachos, es tomado por Don Quijote, quien antes como hombre humanista había rechazado los agujeros, en tanto presagio agorero del futuro de la relación del caballero con Dulcinea. Hay una lectura al margen de la del propio don Quijote, la de la intención del Cervantes autor: el narrador incorpora el aviso de la resolución por llegar, el anuncio no procede a pronosticar el final de la relación con Dulcinea, sino el propio desenlace del caballero y con ello de la novela, pues bien el lector era consciente que la historia estaba llegando a su término y se trataba del penúltimo capítulo del segundo libro.

La aparición sorpresiva de la liebre tiene múltiples interpretaciones, más allá de las habituales por los críticos a instigación de Sancho, quienes señalan la renuncia de don Quijote a Dulcinea. Puede ser entendida en tanto pulsión de muerte de don Quijote, quien ya no busca el *Eros* con que se entendían sus ansias de periplos anteriores, quedando reducido a una angustia que lo empuja al *Tánatos*, al fin y al cabo don Quijote muere en el capítulo inmediatamente siguiente y en éste decide devolver la liebre a los cazadores, negándole al animal la posibilidad de seguir viviendo (Cirlot 203, 278). También puede

concebirse la aparición de la liebre como metáfora del movimiento estéril sin sentido inspirado por fuerzas odiosas, como por ejemplo el diablo, la locura o la decadencia (Cirlot 123, 197), lo que reforzaría el supuesto motivo del narrador para escribir un libro de advertencia contra las lecturas estúpidas. La liebre podía ser comprendida como símbolo de fecundidad y de lascivia, dependiendo de la connotación cultural que se quisiera señalar, así don Quijote sella su abandono a la concepción de más aventuras y afirma su desprecio a la vida caballeresca, relacionada en la novela con la capacidad de fecundidad narrativa pero también de lascivia ociosa (Cirlot 236, 278).

Este capítulo cristaliza la evolución de Sancho y la involución de don Quijote, el primero desde el pensamiento mágico hacia el razonamiento causal científico, el segundo siguiendo la ruta opuesta. La presencia de la muerte encarnada en la liebre se asienta en la reacción de don Quijote al exclamar “¡*Malum signum!* ¡*Malum signum!*” que el lector puede entender como temeroso debido a los signos de exclamación. Sancho no percibe ese augurio y en cuanto se da cuenta del temor de don Quijote obra en consecuencia para anular el símbolo aciago: utiliza no solo el sentido común proverbial del que ha dado testimonio profusamente, también es él quien conduce la acción de desentrañar el malentendido de los grillos para vaciar de fatalidad el augurio, posteriormente utiliza el argumento de autoridad recordando a don Quijote sus propias palabras (capítulo LVIII), además de las del cura del pueblo en contra de dicho pensamiento supersticioso. El que aparezcan grillos en la escena introduce un elemento irónico (Vandenbroeck 225), al estar estos relacionados con la locura; de la misma forma el que la liebre acabe en brazos de don Quijote previa entrega de Sancho, puesto que el animal también estaba asociado a la cobardía (Covarrubias 524). La burla sin embargo no es percibida ni por don Quijote ni

por Sancho, situando para estos dos personajes el episodio de la liebre y la llegada al pueblo bajo una atmósfera carente de humorismo y profundamente inquietante.

La inversión de roles es completa cuando dan entrada los dos personajes en el pueblo, el viaje de aprendizaje de Sancho ha terminado, así como sus aventuras. El periplo caballeresco de don Quijote también, la desaparición del personaje y la aparición fugaz del hidalgo para su posterior *exitus* son consecuencia de la lógica vencida de la narración. La muerte de Alonso Quijano anunciada en el penúltimo episodio mediante la inclusión de simbología indiciaria responde al agotamiento diegético de las aventuras de los dos héroes y a la imposibilidad de continuar con el juego paródico generosamente ofrecido por Cervantes hasta entonces. El humor en el capítulo, si bien está presente, es de naturaleza más tenue y se extenderá al último episodio, pero es ya presagio de la llegada inminente de la trágica muerte de Alonso Quijano.

El último capítulo de la novela presenta un primer párrafo en el que se anuncia la finitud del caballero acorde con su pretensión realista. En tanto hombre que es, Alonso Quijano debe inexcusablemente morir y así le ocurre al hidalgo, que no al caballero ya anteriormente desaparecido. Utiliza el narrador una fórmula fría y directa, propia del lenguaje científico o administrativo, sin rastro de ornamentos estilísticos ni ironías entremetidas. La escena del héroe rodeado de sus seres queridos, testamento mediante, evoca en patetismo cristiano y verosimilitud narrativa a la del *Tirant lo Blanch*, novela de caballerías que el propio cura elogia en la primera parte al encontrarla en la biblioteca del hidalgo y posiblemente libro que según Eisenberg poseía Cervantes mismo (Riquer 239-254).

Alonso Quijano, siguiendo el credo cristiano, manifiesta su intención de buen morir, por esa razón decide la escritura del testamento, acción administrativa habitual en tal etapa vital, y pide la comparecencia de sus amigos para despedirse de ellos. Tales requerimientos demuestran el juicio recobrado del hidalgo, recuperando así la Honra antes de su deceso. El narrador muestra a un personaje cuerdo y ordinario, alejado de las extravagancias por las que se había hecho famoso. Esta reacción postrera de Alonso Quijano viene a concluir y confirmar la intención de Cervantes de parodiar y denigrar los libros de caballerías, situando al hidalgo en el terreno de la ortodoxia religiosa y civil, y con ello brindándole el respeto, sin sombra de ironía, que a lo largo de sus aventuras frecuentemente no le concedió.

La muerte del hidalgo es la única que se trata de asunto serio por primera vez en ambas partes de la novela. Alonso Quijano reclama poner por escrito las últimas voluntades, además de confesarse previamente, dejando su estado espiritual purgado de las acciones lunáticas de don Quijote. El caballero desaparece definitivamente en este momento en el mundo diegético de los personajes, dejando paso a un anciano moribundo que atañe realísticamente a sus intereses religiosos y civiles. Es Alonso Quijano quien muere y de ese modo lo comprenden todos los presentes, salvo el narrador que continúa apelando a don Quijote y no al hidalgo en su narración extra-diegética. Se da la paradoja que el lector asiste a una doble muerte: desde la perspectiva de los sujetos involucrados directamente en la aventura es Alonso Quijano quien muere y entrega perpetuamente su alma, por contra el narrador solo reconoce la muerte de don Quijote y su fijación cerrada para la posteridad.

La verosimilitud en la descripción de los momentos terminales del hidalgo acompaña la supuesta recuperación del juicio del anciano, asimismo se presenta una escena similar en el *Persiles*. No obstante, si se lee la declaración del narrador se detecta fácilmente cierta ironía: “y que la hora de su muerte era llegada, pues en tal punto, por la mayor parte, o se dicen grandes sentencias o se hacen grandes disparates”, que crea ambigüedad en la opinión auténtica del narrador sobre la conducta final del hidalgo. Quién es el loco y quién el cuerdo queda entre sombras según si el lector toma posición por los amigos de Alonso Quijano o por el narrador. Parece el narrador mucho más cercano a Don Quijote que a Alonso Quijano, no lamenta la muerte del segundo, sino la del primero. El lector puede llegar a plantearse si el último capítulo realmente celebra el fallecimiento del hidalgo, o es Don Quijote quien pasa a mejor vida, al fin y al cabo, en el título el único personaje mencionado es el anciano caballero: “De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte”.

La confirmación de la enfermedad terminal que afecta a Alonso Quijano, y con ello su cordura, por parte del cura cierra el círculo de aventuras que había empezado en la primera parte de la novela con el mismo cura sancionando la locura del hidalgo. Que sea el cura quien sancione la sanidad del hidalgo/caballero es premeditado, por causa que se trata de un sujeto que detenta al mismo tiempo un rol religioso, pero también civil. Esencial es también la dispensación por su parte del título “el Bueno”, fíjese el uso de la mayúscula tal que se tratara irónicamente, pero sin ánimo de burla, del sobrenombre nobiliario de un caballero legendario.

La reacción apenada de Sancho durante los últimos momentos del hidalgo responde a la búsqueda de verosimilitud del autor, tanto como delata al personaje del

escudero como poseedor de una sensibilidad propia del humanismo. El consejo del campesino en favor de la evitación de la melancolía, aforismo vestido de refrán popular al que tanto frecuenta a lo largo de la novela, es una invectiva en contra de las malas lecturas vitales, yendo mucho más allá que el inofensivo ataque contra un género literario. La vida de Alonso Quijano se confirma como un modelo narrativo de repercusiones más hondas que la simple burla de la literatura de esparcimiento, acaba por constituirse en un manual de buen vivir (*ars vivendi*) paradójicamente en el capítulo que despliega un reducido manual de buen morir (*ars moriendi*). Y Sancho es tan responsable de esta guía vital como lo es Alonso Quijano, gracias a sus frecuentes diálogos y locas aventuras llenas de sabios y locos.

El realismo no desaparece del capítulo pese a que esté embargado del desenlace de la tragedia, por ello la ironía, que tan presente está en la vida cotidiana de los individuos de carne y hueso, hace igualmente acto de presencia en el narrar cronista del último capítulo: mientras Alonso Quijano muere, la vida sigue para el resto de personajes de la ficción. Este desarrollo narrativo es coherente con el multiperspectivismo en el que se embarca la narración a lo largo de las dos partes. Puede no percibirse una burla expresa en las acotaciones del narrador, sino una voluntad de detallismo que describa verosímil y pormenorizadamente la escena del *exitus* del hidalgo.

Alonso Quijano, para sus amigos y familiares, Don Quijote para el narrador, fallece inmaculado después de recibidos los tres sacramentos cristianamente requeridos: confesión, eucaristía y extremaunción. Lejos está el tratamiento de Cervantes a su protagonista con el que el autor de la *Celestina* dispensa a sus personajes principales, todos ellos condenados al infierno y muertos en pecado; o el regocijo sádico de la Muerte

en su pertinaz condena al infierno a los personajes de la *Dança*. El hidalgo del *Quijote* muere después de haber desertado en sentido recto de los libros de caballerías, alegóricamente puede que el autor insinúe su oposición a todos aquellos libros, líricos y religiosos, que no poseían la elevación suficiente para ser tomados por ejemplares (recuérdese el elogio encubierto de Cervantes a la obra de Garcilaso entre otras numerosas alusiones discretas). De todas maneras, Alonso Quijano o Don Quijote, tanto da en este contexto, tiene el final propio de un “cristiano” al morir “sosegadamente” en su lecho de muerte. Cierta ironía desdramatizadora está introducida en la declaración indirecta del escribano, quien no debió de haber sido un gran lector de libros de caballerías, pues ignoraba el final parecido del *Tirant lo Blanch*, remitiéndose elogiosamente aquí a la intertextualidad entre ambas novelas y personajes protagonistas. Se incluye la fórmula final del narrador que traiciona cierta burla en contra de la alambicada desmesura verbal acostumbrada en dichas situaciones fúnebres.

El cura, actuando en su función civil, requiere la puesta por escrito administrativo de la muerte del hidalgo, involucrando así la escritura judicial del escribano con la de ficción de Benengeli. Cervantes da conocimiento al cura de la existencia extemporánea de Benengeli, en pleno ataque irónico y metatextual, deslegitimando de esa manera la posible resucitación de su protagonista por ser de una imposibilidad diegética, de ilógica para con la historia. El llevar a cabo una nueva versión de las aventuras de Don Quijote ajena a Cervantes violaría los instrumentos testamentales tanto de la confesión como del certificado de defunción, los cuales desacreditan administrativa y ficcionalmente cualquier intento de revisión del periplo del caballero. Cervantes entrevera hábilmente la escritura administrativa no ficcional y la narrativa ficcional para crear una ilusión de

autoridad que refuerce su legitimidad autoral en el momento de muerte del protagonista de la novela.

Una vez muerto el hidalgo con Honra intacta, puesto que está oficialmente cuerdo, y asegurado el cielo, al tomar los sacramentos previa defunción, la ironía bromista retoma su tono acostumbrado. Don Quijote es comparado burlonamente por el narrador desconocido con Homero el de las siete ciudades griegas. Lo desacertado de la comparación provoca el tono bromista de la declaración.

Aparece el epitafio, uno solo obra de Sansón Carrasco, y procede de la misma forma que ocurría al final de la primera parte, que, si bien el primer párrafo alaba la figura del hidalgo, el segundo persigue un claro propósito bromista. Esta inscripción resume la ambigüedad de Cervantes en la descripción de su personaje Alonso Quijano/Don Quijote. Los términos “espantajo” y “coco” de significado degradado se contraponen a los de “fuerte” y “valiente” a los que no se les adivina intención sarcástica. Con todo, se reafirma la cordura del personaje en el último momento de su vida, lo que le asegura la salvación espiritual y atestigua la voluntad de Cervantes de ennoblecer en último término y para siempre la figura de su personaje.

El postrer comentario sobre la muerte del caballero atiende a su sepultura ocupada ya por “los cansados y ya podridos huesos de don Quijote”, acorde con la versión de crónica de hechos pasados de Benengeli. La excusa de la defunción hace largo tiempo ya de don Quijote es un obvio ataque contra la posible continuación del Quijote de Avellaneda que había aventurado futuras empresas por las tierras de Castilla la Vieja. Don Quijote está muerto, espiritual y civilmente así lo ha dejado constar Cervantes, y su vuelta de ficción es una imposibilidad acorde a las leyes de la naturaleza. Por

consiguiente, y siguiendo con la estrategia de entreverar ficción y realidad, la publicación de un nuevo *Quijote* sería obra sin duda de hechos de brujería y contrarios a la doctrina cristiana. El potencial continuador del *Quijote* se inculparía por el mero hecho de llevar a cabo dicha empresa de herejía.

4.5.- Conclusiones comparatistas:

En boca de don Quijote la realización de justicia universal, entendida como fundamental igualdad entre seres humanos, se debe al código ideal de caballería; en contraste con la *Dança* y la *Celestina*, las cuales señalan comparativamente una evolución del concepto de continuidad antropológica que se debe en la primera a Muerte y en la segunda a Amor.

El personaje de Grisóstomo recuerda a Calisto debido a su contenido paródico. De hecho, el propio Alonso Quijano otro tanto. Significativa es la referencia a “caer en semejantes despeñaderos”, porque permite conjeturar si la muerte de Grisóstomo no se debió a una caída ya figurativa ya real, de la misma forma que Calisto paga con su vida la pobre elección amorosa de Dulcinea. Sin embargo, la bondad de carácter y ausencia de egoísmo de ambos personajes del *Quijote* los separa del Calisto de la *Celestina*.

Si la invocación de lo diabólico en el *Quijote* da lugar a la aparición de la Muerte, del mismo modo ocurre en la *Celestina*, el demonio en ambas obras está asociado a la actuación de la figura femenina. Es don Quijote quien atribuye al amor naturaleza de pestilencia e inadvertidamente otorga a Marcela el rango de agente de enfermedad mortal. A ello se le añade que la muchacha, descrita por el cabrero Pedro, queda como un sujeto que toma el rol de la Muerte y a la que todos se supeditan sin poder evitarlo. Los contactos con la muerte en la *Dança* y la influencia demoníaca en la *Celestina* son

evidentes. Continuando con esa tríada es necesario señalar que la estructura de los plantos de Pleberio y de Grisóstomo responde a una misma lógica: hay una víctima y un victimario, si en la obra de Rojas es el arquetipo Amor el culpable, en el episodio de Cervantes se señala a Marcela como homicida. Dice el autor de la *Celestina* que la obra se debe leer como advertencia del mal amor “A todo correr deueys de huyr,/ No os lance Cupido sus tiros dorados”, del mismo modo la canción de desamor de Grisóstomo, víctima de “la crueldad de Marcela”, es una advertencia legada desde la tumba en contra del “desvariado amor”. El mismo epitafio de Grisóstomo conecta con la imagen de Amor como tirano homicida que aún encontramos en la *Celestina*, y pinta a Marcela definitivamente como la “esquiva hermosa ingrata” que se viste con las propiedades arquetípicas de Muerte de la *Dança* y Amor de la *Celestina*. Por tanto, el epitafio conecta doblemente con las dos obras anteriormente analizadas.

De hecho, sumando las figuras de Marcela y de Amor se conectan colateralmente las de Calisto y Grisóstomo. De igual forma que en Marcela se funden imágenes de amor y enfermedad debido a lo demoníaco, también en la *Celestina*; además, Marcela se apareja a la Muerte tañedora de la *Dança*, ya que las canciones de amor y de desesperación en su honor afectan a todos los hombres que se cruzan con la joven pastora. Por eso, la pastora supone una figura de muerte, incluso ella misma se ve así, situándose desde lo temático a la par con esa Muerte representada en la *Dança*. En este caso, Marcela supondría una entidad mítica emboscada a la espera de su presa, los hombres la consideran una especie de Medusa pastoril.

Dicha imagen de arquetipo culpabilizado no es ajena al episodio, puesto que, si en la *Dança* el culpable es la Muerte y en la *Celestina* Amor, en el episodio de

“Grisóstomo” es Marcela, quien asimismo es descrita como una fuerza universal de la naturaleza.

No solo Marcela se asimila a la figura de la parca y de Amor, la canción fúnebre de Grisóstomo tiene al poeta finado de protagonista, sustituyendo a la Muerte como conductora del canto y tañedora de música. La penúltima estrofa refuerza especialmente lo musical de la canción de difuntos del pastor. En ella aparece Sísifo al que tácitamente Grisóstomo se compara en la inutilidad de su amar a Marcela. Por último, la canción refiere a una “llaga” de amor, término también utilizado repetidamente en la *Celestina*.

Por su parte, el capítulo de “Las Cortes de la Muerte” presenta una estructura parecida a la *Celestina*, el sirviente, Sancho, ataca las pretensiones ideales de su señor, igual que Pármeno y Sempronio hacen con Calisto, los resultados de estos enfrentamientos serán distintos, el del *Quijote* anclado en la comedia y el de la *Celestina* en la tragedia.

Sancho invoca el “Salve Regina” en su ver el mundo como “valle de lágrimas”, el *contemptus mundi* también vertebró la *Dança* y la *Celestina*. Si en la *Dança* la Muerte exige vivir conforme al *contemptus mundi* so pena de infierno, en la *Celestina* es el personaje de Pleberio quien entona un planto por la muerte de Melibea, siendo ésta simbólicamente solapada por la imagen de doncella con la que Sancho se desquita al principio de la conversación. Por el contrario, el tono de los personajes varía, el fatalismo de Pleberio contrasta con el optimismo y la vitalidad de Sancho.

La idea de la epifanía está ligada a la semejanza que hace don Quijote de la carreta con la barca de Carón, lo que respalda la creencia de que los recién llegados son una aparición demoniaca que tiene como objetivo reclamar el alma del caballero andante;

así se conecta con la *Dança*, vía personificación de la Muerte, y con *Celestina*, mediante la aparición de lo demoníaco. Con todo, este movimiento trascendente queda desecho fruto de lo cómico del desenlace y de la brevedad con la que el conductor de la carreta se burla de la credulidad del caballero. En este episodio incluso narrador se involucra de la escena ridícula, contrariamente al tono parco de la *Dança* o a la ironía trágica de la *Celestina*.

En contraposición con la presencia autoritaria de la Muerte en la *Dança* y la omnipresencia ausente en la *Celestina*, en este capítulo la Muerte no participa en la conversación ni tiene papel destacado alguno. La desmitificación de la figura de la parca se produce con la irrupción de la burla y posterior arranque violento, para mayor mofa de don Quijote y Sancho.

Además, Cervantes hace uso de un campo semántico que tiene a la muerte como núcleo: el “Salve Regina”, la ilusión de Carón o el padecimiento de Sancho con sus “sustos de muerte”; este fenómeno emparenta la novela con la *Celestina* y la *Dança*, eso sí, con voluntad cómico-subversiva. Pero en el *Quijote* los “farsantes” son capaces de resistirse a la Muerte a fuerza de simpatía, a diferencia de la *Dança* castellana en la que la parca es inflexible⁶² o de la *Celestina* en la que todos son fatalmente afectados directa o indirectamente por Amor.

Cambiando de episodio, en la “cueva de Montesinos” don Quijote invoca a los “ravenants” (Montesinos, Durandarte y el resto) mediante la fórmula del *ubi sunt*, la misma singularidad vertebrada la *Celestina*, especialmente en los parlamentos de Celestina

⁶² Sí se hace una excepción en la versión catalana.

y Pleberio, así como el diálogo de la *Dança*. Y de nuevo lo satánico-maravilloso se integra en el campo connotativo del morir.

Finalmente, en el episodio del fallecimiento de don Quijote el humor está atenuado si se compara con el resto de la novela, adoptando una gravedad parecida a la de *Celestina* y de la *Dança* y que hasta entonces era inexistente. El caballero don Quijote mediante sus aventuras da forma a un manual de buen vivir, por omisión, y de buen morir por acción, que coincide con la *Celestina* y la *Dança* en la voluntad dogmática del autor, pero en el *Quijote* esta intención está muy bien disimulada.

Cervantes trata con deferencia a sus personajes principales, el mismo hidalgo del *Quijote* fallece cristianamente y se asegura el cielo, contrariamente el autor de la *Celestina* los condena a las penas del infierno, lo mismo el de la *Dança* mediante el regocijo sádico de la Muerte.

Retomando el humor, éste está presente en las tres obras, si bien se trata de un humor distinto. En donde en el *Quijote*, en general y excepto en los dos últimos episodios, hay un humor simpático que hace burla de sus protagonistas, a veces burlas hirientes, pero raramente trascendentales; en la *Celestina* el humor ácido trata la misma supervivencia de los caracteres mostrados, a fuerza de realismo y cinismo, así como su destino trágico; en la *Dança* el humor es sádico, cruel y tienen en nada a los seres humanos.

Finalmente, es necesario recordar que la muerte en el *Quijote* sella la historia de Cervantes, la hace imposible de retomar por otro escritor, y al mismo tiempo cierra con ella el destino de Alonso Quijano. Pero el autor no busca en la escenificación de la muerte una transmisión simbólica profunda de cariz semejante a cómo se observa en la

Dança, la *Celestina* o *La Araucana*. El fallecer en el *Quijote*, más allá de salvar simpáticamente el alma del personaje, está más próximo con la voluntad realista y documental de *Naufragios*.

CAPÍTULO 5: *Naufragios* y *La Araucana*.

En este último capítulo se ha tomado la obra de Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, y de Ercilla, *La Araucana*, como material sobre el que analizar la forma de representar la muerte en un contexto seminal de literatura colonial en lengua española. La relación y el poema épico son ejemplos de literatura que toman la conquista americana como tema principal, empleándose en retratar la novedosa experiencia de la colonización y satisfacer el retrato de las muertes de sus protagonistas. La inclusión de estas dos obras cubre un aspecto geográfico del análisis comparatista, de la península a América y de retorno a la península, y de igual forma permite completar un trayecto diacrónico en cuanto a la evolución temporal de la representación literaria de la muerte: la *Dança* (S. XIV), la *Celestina* (1500), *Naufragios* (1542), *La Araucana* (1569, 1578 y 1589) y el *Quijote* (1605 y 1615).

En este trabajo se ha optado por ofrecer el análisis de las obras que toman lugar en la península y posteriormente las de América, primando la trayectoria geográfica sobre la temporal, por considerar que así se muestra más claramente por contraste los cambios producidos en la forma de *mimesis* de la muerte de estas obras.

Para la revisión de *Naufragios* se ha tenido en cuenta los trabajos esenciales de Molloy (1987), Maura (Núñez 1987, Maura 2011), Adorno (1991, 1992), Pupo-Walker (Núñez 1993), Spitta (1993), Reff (1996), Quintana (1997), Hickerson (1998), Barrera (Núñez 1998), Prebisch (1998), Lee (1999), Wade (1999), Agnew (2003), Goodman (2005), Vedia (Núñez 2009) y Smith (2012).

Para el análisis de la obra de Ercilla se ha revisado como corpus crítico el trabajo académico de los siguientes autores: Medina (1928), Highet (1947), Dawson (1962), Goic (1970), Aquila (1977), Chacón (1980), Perelmuter-Pérez (1986), Moore (1992), Triviños (1996), Shepherd (1998), Kallendorf (2003), Galperin (2009), Ramírez (2009), Kark (2014) y Kohut (2014).

Teniendo en cuenta la brevedad de *Naufragios* y la extensión en tres volúmenes de *La Araucana*, se ha optado por analizar la totalidad de la *Relación*, mientras que para el poema épico se ha escogido los cantos más indicados que permitiesen hacer un resumen general de los estilemas de la obra de Ercilla cuando refieren a la representación de la muerte. De esta manera, los cantos de *La Araucana* analizados son los siguientes: canto III, canto VII, canto XIV, canto XXIV y canto XXXIV.

5.1. *Naufragios*.

5.1.1. Ediciones y autor.

Naufragios relata por mano de Núñez Cabeza de Vaca la peripecia de la expedición del gobernador Pánfilo de Narváez que partió de San Lucas de Barrameda el 17 de junio de 1527 y llegó a la Florida el 14 de abril de 1528 (Núñez 1993). Allí la expedición se separó y tres centenares de hombres quedaron a su suerte en mitad de tierra desconocida. Junto a Núñez Cabeza de Vaca los únicos supervivientes de la expedición que tomó tierra fueron Andrés Dorantes, Alonso del Castillo Maldonado y Estebanico, todos ellos aparecen en la narración de Núñez Cabeza de Vaca. La errancia por tierras americanas duraría alrededor de ocho años hasta volver a dar con un contingente español en la colonia de Nueva Galicia dentro del Virreinato de Nueva España.

Núñez escribirá el reporte dirigido al Rey Carlos I en 1537 nada más volver de América, pero la primera versión de *Naufragios* se publicó en 1542 en Zamora con el título de *La relacion que dio Aluar nuñez cabeça de vaca de lo acaescido en las Indias en la armada donde yua por gouernador Panphilo de narbaez desde el año de veynte y siete hasta el año de treinta y seis que boluio a Seuilla con tres de su compañía*; posteriormente, una segunda versión fue impresa en Valladolid en 1555 con la relación del gobierno de Alvar de la provincia del Río de la Plata entre los años 1542-1545, llevó el título de *La relacion y comentarios del gouernador Aluar nuñez cabeça de vaca, de lo acaescido en las dos jornadas que hizo a las Indias*. Esta es la versión sobre la que se ha trabajado; el título de *Naufragios* como será conocida a partir de entonces la segunda edición de la relación se lo concede la versión de 1749 publicada en Madrid con el título completo de *Naufragios de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca y Relación de la jornada, que hizo a la Florida con el Adelantado Pánfilo De Narváez*. En este trabajo se van a seguir las tesis de Juan Francisco Maura, quien considera la obra como “creación literaria” (Núñez 1989), con todo, otros críticos la consideran merecedora de cierta fidelidad como el Dr. Pupo-Walker (Núñez 1993), la Dr. Barrera (Núñez 1998) o el Dr. Vedia (Núñez 2009).

5.1.2. Metodología y estudios previos.

5.1.2.1. Lo antropológico, lo chamánico y lo evangélico en *Naufragios*.

Sylvia Molloy (1987) presta su atención al juego complejo entre la asimilación de un yo propio en el interior del entorno cambiante durante sus años de extravío y la resistencia a ese mismo entorno amenazador. Consecuencia de aquella complejidad la narración del aventurero español produciría una serie de lecturas carácter etnográfico y evangélico.

Si en un principio Núñez utiliza la primera persona del plural para englobar la experiencia aciaga de los náufragos españoles, pasa posteriormente al uso del singular para dar cuenta de su experiencia de trashumante. El yo viene envuelto en una atmósfera de “desorganización y desconcierto” (Molloy 428).

La desnudez física del aventurero tiene una resonancia alegórica en su psique, la pérdida de todo lo que lo identificaba como español, como europeo, le supone la consecución trabajosa de una nueva identidad. De esta idea de Molloy se puede inducir que la desnudez simboliza la encarnación desnuda de la muerte, la potencial personal y la real de los que lo rodean.

La descripción de las prácticas caníbales por parte de Cabeza de Vaca tiene un doble objetivo: manifestar su refinada superioridad enfrente de la bestialidad de sus compañeros españoles, y ensalzar la civilidad de los indios. Asimismo, pese a que la muerte no pierde en ningún momento para el aventurero su conexión con los dogmas cristianos, según su versión de los hechos él no ingiere carne humana; no duda, sin embargo, confesar el consumo de carne de perro consecuencia de la mísera necesidad a la que se enfrentaban, lo hace abiertamente sin muestra alguna de vergüenza por su conducta.

Molloy resalta como Núñez se dibuja a sí mismo como el nexo de unión cultural y espiritual entre los indios y los supervivientes españoles, claves para ese rol son los dos oficios a los que dice dedicarse todo el tiempo: mercader y sanador, los cuales tienen una obvia relación con el sobrevivir y el medrar. Ambos, a juicio de la crítica, son ocupaciones claves en la sociedad india que integran a Cabeza de Vaca en la economía de la zona.

Reflexiona también sobre la privilegiada extensión del relato que ocupa su actividad como sanador, atañe a la mitad del mismo aproximadamente. La figura de Cabeza de Vaca desde el punto de vista de los indios ocupa invariablemente un rol “extremo” (439), por ello se encuentra siempre en situaciones de “privilegio” o “sometimiento” (439), nunca en espacios intermedios. De la misma forma para el explorador la figura del indio es al mismo tiempo civil y bárbara en su forma de experimentar el mundo. La oscilación de roles extremos se da invariablemente hasta el capítulo diecinueve, a partir del cual su rol de sanador se impone y su valoración social experimenta una mejora progresiva hasta el final de la narración.

La magia de los sanadores funciona mediante la coacción inversa, según Molloy, los enfermos y moribundos son los que ejercen la coacción contra los españoles, quienes a su vez para salvar la propia vida toman el papel de físicos y de sanadores. Se trata de un sistema invertido en comparación con los análisis antropológicos modernos de la magia. La privación de Cabeza de Vaca se entiende como superación individual de una muerte cierta y esto lleva al explorador a relacionar su periplo con el *Evangelio*. Puebla su narración de señales y símbolos religiosos que introducirán la peregrinación espiritual que supone la descripción de la segunda parte del relato.

La curación que protagoniza Cabeza de Vaca ante la muerte ajena queda establecida como una transacción de interés mutuo: salvación a cambio de alimento. Molloy recuerda cómo la curación del texto sigue una estructura de ceremonia religiosa. La ceremonia alcanza tanto la figura del indio como la del español, integrándolos ambos en una institución de comunión que traza paralelos con los dogmas del *Evangelio*. Finalmente, apunta Molloy que la segunda parte de la narración de Cabeza de Vaca

ofrece una revalorización del yo narrador, conformándose en un sujeto de concomitancias divinas que va alejándose progresivamente de la influencia del indio mientras se acerca definitivamente a la española. El final del relato abandona la influencia bífida del yo indio-español y se instala en una conclusión anclada en la cosmovisión del *Evangelio*.

Rolena Adorno (1991) explora el recorrido de Cabeza de Vaca e intenta dilucidar los elementos claves del mismo desde la propia cosmovisión del autor español. Se desprende de Adorno la interpretación de la *Relación* como un relato en el que la muerte está continuamente silenciada pero presente porque en ningún momento desaparece el peligro de morir de inanición o ejecutado por los indios. El rol de chamanes está directamente relacionado con la posibilidad de la muerte y se dibuja en *Naufragios* como una imposición que una vez aprendida proporcionó primeramente una salida a una situación desesperada, y posteriormente la oportunidad de prosperar. Un hecho clave para Adorno es la revelación de las circunstancias que llevaron a los españoles a adoptar el rol de chamanes, no fue por voluntad propia, sino bajo tortura e imposición de hambre. Se trata pues de una tarea involuntaria a la que los sobrevivientes se ven abocados como una forma más de aprendizaje dentro de la sociedad india. El relato paralelo remite al testimonio de Núñez de canibalismo ocurrido entre otros españoles como consecuencia de la falta de alimentos de la zona.

El hecho de que Cabeza de Vaca decida repetidamente intentar convencer de la huida a Lope de Oviedo, arriesgando su integridad, ofrece a juicio de Adorno un magnífico ejemplo del proceso de aprendizaje de gestión del miedo a la tortura y muerte, al que refiere a lo largo de su estudio. Se deduce pues que Núñez sale exitoso de dicho estudio, no así Lope de Oviedo que desaparece para siempre de la *Relación*. A partir de la

huida, observa Adorno, una vez los cuatro se reúnen, la narración de Núñez ofrece un grupo indistinto de indios con buenas intenciones. El miedo que una vez había residido en los españoles pasa al grupo de los nativos. Dicho miedo toma forma en el personaje de “Mala Cosa”, ya sea un relato alegórico o un testimonio realista, Adorno cree probable lo segundo.

Al final del relato los indios no parecen comprender cómo Núñez y sus compañeros, quienes sanan y forman parte del sistema de intercambio ritual, pueden pertenecer al mismo grupo que los soldados españoles que los esclavizan y asesinan. Adorno observa que los testimonios de los europeos no comprenden la diferenciación que hacen los indios entre unos y otros. La presencia de los españoles acaba por ser sinónimo de muerte y destrucción.

Nota Adorno que al principio de *Naufragios* la figura de la muerte tiene concomitancias negativas para los españoles, al final de la relación de Núñez se ha trastocado dicha afinidad: los soldados de España no son los que la sufren, sino los que la provocan. Conjetura la crítica que la interpretación de los indios sobre los españoles debía considerarlos en tratos mágicos con la muerte, puesto que si las enfermedades y el hambre no los vencían quería decir forzosamente que la controlaban a voluntad, de ahí el mandato de que tomasen el papel de hombres mágicos del grupo. El miedo a los españoles estaba entreverado con su presencia incluso antes que los indios supieran de las incursiones esclavistas y la quema de tierras y pueblos.

Adorno reconoce la deuda de la *Relación* con los relatos cristológicos, Núñez busca virtualmente asociar su figura a la de los *Evangelios*, ensalzando así su persona a través del martirio y el peregrinaje santo en una epopeya llena de peligros y por

asociación de miedo. Se asemejaría a la figura del protagonista de las novelas de caballería, el arquetipo del cual también acusa semejanzas claras con la vida de Cristo.

Silvia Spitta (1993) afirma que la relación de Núñez alumbra el fenómeno de incorporación americana a la mentalidad europea. A lo largo de la narración se cubriría el proceso por el cual los españoles adaptan la cosmovisión indiana a su identidad como individuos. Uno de los conceptos claves en el análisis de Spitta es el aprendizaje del oficio de chamán que permite a Núñez y a los suyos erigirse en un rol distinguido dentro de las comunidades indias a las que visitan en su periplo americano. El aprendizaje forzoso, durante su cautiverio como esclavo, integraría al español dentro de un sistema de creencias animistas.

El mérito de Núñez sería la fusión de dos visiones existenciales distintas y opuestas en un todo: el animismo americano y el cristianismo europeo; esta unión le permitiría medrar y sobrevivir en un entorno descrito por el propio Cabeza de Vaca en términos depredadores e implacables. Spitta describe un movimiento progresivo en la relación del español: si en un principio el espacio a los elementos chamánicos estarían privilegiados, a medida que el relato avanza y se acerca a los territorios de la Nueva España serían los términos cristiano-evangélicos los que irían tomando protagonismo hasta alcanzar la hegemonía total de la narración al final de la misma. El “soplar” y “santiguar” con el que sanaba Núñez cuando era poco menos que un esclavo evoluciona al nombrar elementos relacionados directamente con el credo cristiano, olvidando convenientemente los vocablos de connotación chamánica.

Cita a su vez el trabajo de Enrique Pupo-Walker (1987), quien asegura que Cabeza de Vaca retoma una tradición mística de santos errantes muy en boga sobre todo

durante la etapa finisecular medieval. El rol de curandero de Cabeza de Vaca, descrito en términos cristianos a la manera de los santos errantes, situarían al español en una liminaridad ventajosa, tanto social (entre americanos y españoles) como espiritual (a medio camino del mundo material y el sobrenatural). Spitta observa también la similitud premeditada entre el retrato que hace de sí mismo Núñez y el del Jesús de los *Evangelios*.

La problemática que se percibe en la relación atiende al nivel de consciencia del autor en su mezclar de elementos chamánicos y del credo. Spitta sospecha de la intención de Núñez de oscurecer elementos de su periplo que bien pudieran haberle ocasionado problemas con las autoridades religiosas en razón de supuestas prácticas herejes. Por ello del uso cada vez más frecuente de términos que lo emparenten simbólicamente con Jesús, puesto que en algunos momentos traiciona prácticas que tienen que ver más con el chamanismo que no con la evangelización: el que los indios tuvieran miedo de los españoles no coincide con la doctrina y milagros de Cristo tal como lo entiende el credo. Y es que los españoles no dudan en usar el miedo de las tribus al supuesto poder maligno del chamán sobre los vivos en su favor, lo que los aleja peligrosamente de la doctrina cristiana. Spitta señala muy acertadamente cómo los españoles adquieren rasgos sobrenaturales que los emparentan simbólicamente al mismo tiempo con Cristo y con el demonio, de los cuales gozan y a los que deben en buena parte su supervivencia final.

Isabel Alicia Quintana (1997) está de acuerdo con la visión antropológica de la narración. Quintana en su estudio sobre la figura de López de Aguirre lo compara a Núñez y dice del segundo que apenas piensa en otra cosa que asegurar su supervivencia diaria. *Naufraños* revelaría una calidad antropológica junto a unas continuas ansias de exploración.

Nancy P. Hickerson (1998) revisa las acciones de Cabeza de Vaca a lo largo de su relación que lo llevan a alcanzar la supervivencia en un entorno hostil y desconocido.

Una de las numerosas notas pre-etnológicas del aventurero español refiere a la inexistencia de diferencias jerárquicas entre individuos de las tribus en las que se integraba, excepto en cuanto al rol de chamán o médico se refiere, el cual gozaba de algunos beneficios tales como la poligamia, siendo el resto de los sujetos de la tribu monógamos. La antropóloga refiere asimismo al testimonio de la práctica del infanticidio femenino, siendo explicado este fenómeno por Cabeza de Vaca, nótese su voluntad de hacer comprender la forma de vida y cosmovisión de los indios, desde una motivación de resguardo contra el enemigo futuro. Las mujeres del grupo solían ser las que cambiaban de tribu durante los casamientos, un número demasiado elevado de niñas prometía el potencial aumento de guerreros enemigos, por ello el fenómeno del asesinato de niñas. Otro de estos testimonios es el habitual tráfico de comida y objetos producto del oficio sanatorio de los españoles, éstos se veían acompañados por un séquito de mujeres durante sus viajes de tribu a tribu. Eran estas mismas mujeres quienes se encargaban del aspecto comercial de las ceremonias chamánicas que protagonizaban los exploradores españoles.

La muerte, casi siempre por enfermedad, tal como es retratada por Cabeza de Vaca, afecta a españoles e indios por igual; esa misma victimización a la que se ven abocados todos los sujetos de la relación de Núñez es la que lleva a los indios de Núñez a salvar la vida de los españoles numerosas veces, y así lo narra el español. Este hecho inopinado es visto por Hickerson como una novedosa y moderna intención humanizadora del explorador español hacia la figura del indio americano. Señala Hickerson que el relato de Núñez mezcla la bondad de algunas tribus de indios, que le permiten libertad de

movimiento y le salvan de todo daño, con la mala intención de otras que atacan y ejecutan a los españoles en la Bahía del Espíritu Santo.

Hickerson privilegia en su análisis cultural los elementos rituales y el comportamiento de los españoles durante los mismos, los cuales Núñez refleja detalladamente en su narración: los regalos al sanador, en forma de diezmo, como compensación por su futura actuación; los ritos de presentación y respeto entre anfitrión y huésped; y finalmente los movimientos, palabras y actuaciones sobre el cuerpo del enfermo que suponían la actuación directa del chamán. Todo ello mediado por el grupo de mujeres que siempre acompañaban a los españoles durante la llegada a un pueblo, su estancia y su marcha de él. El rol chamánico de los españoles les permitió asegurar su supervivencia e incorporarse temporalmente a las diferentes tribus. El trato con enfermos y muertos supuso para los españoles una práctica salvífica, ya que era demandada por los habitantes de la zona, quienes a su vez tenían comida y objetos con los que sostener un sistema comercial indefinido. En último término, Hickerson reconoce la relevancia de la narración de Núñez por su contenido etnográfico, más que por sus elementos propios de la narración de aventuras.

Kun Jong Lee (1999) mantiene que Núñez utiliza los textos de Pablo de Tarso para describirse como una suerte de San Pablo entre los indígenas americanos. Los momentos de sanación y chamanismo son elementos claves de la narración para detectar ese paralelismo entre las dos figuras: de la misma forma que Núñez sana a los bárbaros indígenas, lo mismo ocurre con San Pablo. Acorde con la opinión de Lee las escenas chamánicas de sanación tienen una voluntad reivindicadora del propio Núñez, elevándose por encima del resto de sobrevivientes y asemejándose al santo. Lee dice observar una

influencia de la narración de la vida de Pablo, no extraída directamente de la escena de Jesús y Lázaro, en el episodio en el que Cabeza de Vaca parece resucitar a uno de los indios. El hecho de que Núñez ejerza el rol de chamán dentro del sistema social indio no implica que éste haya abandonado su identidad cristiana, apuntando a una doble *persona* del explorador español: una externa mediadora que ofrece a los no españoles con los que viaja, y otra auténtica, cosmovisión de colonizador, que queda incólume. Mediante esa persona externa consigue crear, junto con el resto de españoles, una identidad mágica enfrente de los nativos americanos, lo que le otorgaría poder sobre la naturaleza y la muerte, es decir, les permitiría infundir miedo a aquellos con los que viajaban. Esta creación se llevaría a cabo mediante pautas extraídas de la cristología, el dogma y la vida paulina, pese al desconocimiento de los nativos que la aceptan y adoptan. Se opone el crítico al supuesto mensaje humanístico e igualitario que a veces se pretende forzar en una interpretación bien intencionada de la relación de Cabeza de Vaca.

Mariah Wade en su ensayo antropológico (1999) dice percibir una comprensión mutua entre Núñez y los habitantes que encuentra en América, ello debido a los elementos antropológicos resaltados a partir de los contrastes culturales entre ambos. La investigadora considera que los diversos roles que toma el aventurero español lo sitúan en un territorio de nadie, encargándose de trabajos destinados a las mujeres y los esclavos (empresas agrícolas dolorosas y de gran desgaste físico) y de aquellas tareas que sólo alguien inadecuado a la sociedad americana podría aceptar (sanador y comerciante).

El hecho de que Cabeza de Vaca sea forzado a tomar el rol de sanador lo interpreta Wade como una estrategia por parte de la sociedad de adopción para otorgarle un rol adecuado en el universo primitivo de la tribu. Asegura que la privación de alimento

a la que se vio forzado el español coincide con el rito antropológico de iniciación del chamán. Núñez poseía características irrelevantes y extrañas para los indios, por eso mismo podía adaptarse al papel de mediador entre lo conocido, como ser humano, y lo desconocido, como ser extraño al continente americano.

La experiencia de la hambruna, el canibalismo y la muerte son elementos que contribuirían a separar a Núñez y al resto de sobrevivientes españoles del resto de conquistadores, y al mismo tiempo los aproximarían al “otro” americano, a los miembros de las tribus con las que se relacionan durante años. La inclusión de Núñez y los suyos es tal que son percibidos por las mujeres de las tribus como elementos propios de la misma, dotándoles de un estatus incierto pero que los identifica al mismo tiempo como sujetos extraños e iguales que forman parte del sistema de redistribución de los grupos de la zona.

Michael Agnew (2003) quiere observar una vinculación simbólica entre la *Relación* y las tres ciudades de peregrinación más importantes del cristianismo: Roma, Jerusalén y Santiago de Compostela. Así, el texto de Núñez se incluiría dentro de un movimiento propagandístico por parte del imperio de los Austria, que legitimaba su ascendencia imperial en Europa y colonial en América. Se produce mediante la construcción del texto bajo una lógica exegética, Núñez vincula el mito cristiano con la política contemporánea, coherente con la comprensión de la época de los nexos entre historia y crónica.

5.1.2.2. Crítica a la visión antropológica en *Naufragios*.

Nan Goodman (2005) analiza la obra desde una supuesta intención final mercantilista de Cabeza de Vaca, la cual acorde con su hipótesis merece más atención

que la recibida por parte de los estudios críticos pasados y presentes. Entiende la supuesta naturaleza etnográfica del texto de Núñez como una interpretación desviada de la mentalidad conquistadora del español, quien habría tenido más presente elementos de una futura explotación económica de la tierra y la población que la habitaba que no un interés cultural en la descripción de los mismos.

Goodman resalta el hecho de que el relato de Núñez no se acoja a los tópicos habituales de las narraciones de Indias, en las que los nativos apenas aparecían desdibujados por los prejuicios y fantasías de los colonizadores europeos. Por el contrario, Núñez Cabeza de Vaca describe con detalle los grupos sociales que formaban las diferentes tribus, distinguiendo sus orígenes y lenguas, y dándoles rasgos propios y en muchos casos respetables para la mentalidad cristiana. Si bien Núñez tenía la cosmovisión propia de un español de la primera mitad del siglo XVI, recayendo en los mismos prejuicios culturales y obsesiones místicas, Goodman reivindica su intención principalmente mercantilista a la hora de describir e integrarse en el complejo sistema de relaciones tribales de la zona.

Goodman se muestra de acuerdo con Rolena (1991) en su afirmación de que fue su actividad comercial inter-tribal la que genera en el autor de la *Relación* una opinión favorable de los indios; sin embargo, se opone a que la idea de la simpatía de Núñez hacia las tribus se deba únicamente a una experiencia personal independiente de la mentalidad de la España de la época. Considera Goodman que dicha proximidad personal que se deja ver a lo largo de todo el relato tiene que ver con la obsesión mercantilista arraigada en el espíritu de la España imperial del siglo XVI y plenamente activa en la persona del explorador español.

En definitiva, Goodman define el mercantilismo como la interiorización de que una política unitaria triunfa sobre cualquier interés individual. Esta misma idea sería la que llevó a Núñez a centrar su atención en la descripción en detalle de las relaciones entre las tribus y sus complejos sistemas de trato e intercambio. Son claves los episodios en los que Núñez toma el rol de chamán, momento en que se hace explícito ante sus ojos grandes movimientos de individuos que constituyen tribus enteras, y las relaciones, violentas y simbólicas, que se desprenden de los contactos entre las mismas.

5.1.2.3. Lo racial de la curación en *Naufragios*.

Cassander L. Smith (2012) habla de la figura de Esteban y la forma en que Cabeza de Vaca lo describe en su relato. Repara en cómo Núñez utiliza la negritud de Esteban en su trato con los indios, el hombre negro dota de mística a la figura de los españoles, quienes a juicio de Rabin (1999) pasan a depender de él en su mediación con los grupos a los que se incorporan.

Dice Smith que Esteban no es descrito por Cabeza de Vaca de la forma tradicional en las crónicas de Indias, sino que goza frecuentemente de un protagonismo equivalente al del resto de españoles, por ello también aparece participando en las ceremonias de curación y gozando del mismo trato semi-divino. El narrador de *Naufragios* refleja concienzudamente el modo, inhabitual en la literatura de la época, en el que los indios consideran a Esteban uno más del grupo de sanadores que los españoles componen. La distinción racial para con los españoles no tiene lugar en la sociedad india, la cual toma la identidad de estos recién llegados a partir de las prácticas sanadoras, o depredadoras, que estos son capaces de ofrecer. Dichas prácticas sanadoras en el mundo indio son las que conforman la identidad esencial de los españoles, incluyendo entre ellos a Esteban

también. Cabeza de Vaca interioriza paralelamente y siguiendo la cosmovisión de los indios la distinción final entre el grupo superviviente de españoles (sin expulsar de él a Esteban), los propios indios (por los que Núñez desarrolla cierta simpatía en el relato) y los españoles con los que se topan al final de la narración (fuente de destrucción y sufrimiento para los indios). Dicha construcción de una identidad diferenciada a raíz de su experiencia con los indios queda recogida en los trabajos de Rabin (1999) y Todorov (1999).

5.1.2.4. Las posibles mentiras del relato de Núñez.

Juan Francisco Maura (2011) reflexiona sobre la imagería de los exploradores de Indias, privilegiando las vivencias de Vázquez de Ayllón y de Núñez Cabeza de Vaca. Sospecha el crítico e historiador que las “cajas de mercaderes de Castilla” de las que habla Núñez en *Naufragios* podrían ser restos de las expediciones fracasadas de Vázquez de Ayllón o de Francisco de Garay. Asimismo, desconfía del destino de Pánfilo de Narváez tal como lo refiere Núñez Cabeza de Vaca, incriminando a éste en su desaparición. Para fundamentar sus sospechas, Maura cita el testimonio contradictorio de Alonso de la Barrera del cual se deduce que Narváez pudo tener un final distinto al que atestigua Núñez. Aventura el crítico que los cuatro supervivientes pudieran haber estado involucrados en hechos de canibalismo y necrofagia, posible motivo por el que los movimientos geográficos que relata Núñez resulten cuando menos sospechosos para Maura.

5.1.2.5. El escándalo caníbal de Núñez.

Teresa Piossek Prebisch (1998) llega a la conclusión que la práctica del canibalismo en tierras americanas a la llegada de los españoles se debía a la suma de dos

motivos principales: uno de carácter cultural-religioso y otro a causa de la incapacidad de producir la cantidad de proteínas necesarias para mantener la población estable. La actuación del imperio español vino a poner fin a esta clase de prácticas de amplia difusión geográfica pero no hegemónica entre los pueblos de América. La historiadora establece el horizonte de expectativas de los nativos americanos de la época al determinar que las prácticas caníbales no eran vistas de forma anormal, por lo que lo escandalizado del testimonio de Cabeza de Vaca, absolutamente creíble por otro lado, de que los españoles incurrieron en dichas prácticas inaceptables parece más una proyección de los propios prejuicios cristianos del explorador español, que no un testimonio real de la supuesta reacción inquieta de los indios ante dicho fenómeno. El mismo hecho que los españoles incurrieran en estas prácticas, y por tanto hubieran previamente sido testimonios directos de estas por parte de otros indios, contribuye a aceptar el juicio de Prebisch de que se trataba de una práctica si bien no frecuente, sí vista como aceptable en determinados contextos sociales y momentos simbólicos. El canibalismo fue una de las realidades americanas que los españoles se propusieron hacer desaparecer desde el principio, sin duda por la impresión cruel y primitiva que les producía la visión de torturas e ingesta de seres humanos, en algunos casos todavía vivos o ya cadáveres en descomposición, especialmente por parte de los sacerdotes destinados al continente. La reacción de Núñez está en consonancia con la misma que posteriormente declararían otros importantes cronistas de Indias como Toribio de Benavente o Bernardino de Sahagún.

El escándalo que dicen sentir los españoles lo sitúa Prebisch en un contexto bíblico y moral. Ese escándalo profusamente documentado ante el canibalismo por

sacerdotes, exploradores y soldados a partes iguales respondía en realidad a motivaciones distintas: existió la antropofagia como hábito alimenticio estructural (al que los españoles referidos por Núñez se unirían circunstancialmente), se documentó un canibalismo debido a la venganza institucionalizada, y finalmente como práctica mágica-ritual. En definitiva, considera Prebisch que la antropofagia se llevó a cabo en tierras americanas tal como lo atestiguaron los españoles debido a una suma de las tres circunstancias anteriores, que vendría a aunar los aspectos culturales con la necesidad alimenticia. Esta última es la reflejada en el testimonio de Núñez en *Naufraios* con la salvedad que refiere también a sujetos europeos como él, con su misma moral bíblica, que caen en la práctica del canibalismo por necesidad de supervivencia.

5.1.2.6. La hipótesis de la epidemia psicosomática en *Naufraios*.

Daniel T. Reff (1996) lleva a cabo una lectura de *Naufraios* desde su vertiente histórica, comparando los hechos ocurridos antes y durante el periplo de Núñez para iluminar la conducta de los nativos americanos esbozada en el texto como primitiva e irracional. Acepta la cosmovisión de Núñez fundada en la creencia honesta en las supersticiones cristianas, tal como se refleja en el texto, sin embargo, las relaciona directamente con los episodios que se vivieron durante las primeras conquistas y exploraciones españolas de América. Una práctica que a su juicio se obvia frecuentemente en favor de miradas excesivamente centradas en la intertextualidad literaria. Desde esta perspectiva llega a la conclusión que, si los españoles fueron tan exitosos en su adopción del rol de chamanes, gracias a una gran eficacia en la cura de los males que afligían a los indios, se debió a que muchas de las enfermedades eran de carácter psicosomático. La llegada de las incursiones españolas y con ellas de epidemias,

que depredaron periódicamente a los habitantes originarios de las nuevas tierras descubiertas por los europeos, influyeron para crear paralelamente un azote de males psicológicos que afectaron al cuerpo y a la mente de los indios y del que los españoles, consciente o inconscientemente, sacaron tal provecho que les permitió sobrevivir al extravío durante años hasta su retorno con el resto de españoles.

Según el texto de Núñez durante al menos año y medio de viaje, mientras los cuatro sobrevivientes iban encontrando diferentes tribus en su movimiento nómada constante, la creencia en los poderes mágicos de los españoles era siempre estable y la misma. Deduce Reff que esta circunstancia singular se debía con toda seguridad a la noticia ya divulgada de la llegada de los españoles y sus numerosas exacciones contra los indios, junto al inicio de la expansión de las enfermedades llegadas de Europa. La conducta de los indios tendría que ver con el conocimiento, ya fuera a través de testimonios objetivos o en forma de relato místico-tribal, de la presencia depredadora en Panuco y Nueva Galicia de los españoles y de las enfermedades que portaban, fenómeno que se produciría al mismo tiempo que Núñez y sus compañeros visitaban tierras de Texas y el noroeste de México. Dichos comportamientos darían como resultado la creación del extraño y malévolo personaje que invoca Núñez, supuestamente de boca de los indios, Mala Cosa. Este encarnaría el miedo de los nativos hacia los españoles, más hacia la explosión de enfermedades que empezaron a acuciar a los indios que no debido la directa intervención imperial de esclavización y conquista. Por esa razón, resuelve Reff, la obsesión de las tribus por hacerse curar de todo tipo de males mediante las fórmulas mágicas de los españoles. La hipótesis de Reff es que los miembros de las tribus eran presa de una epidemia sicosomática, consecuencia del terror por la presencia de los

europeos tal y como lo narra Núñez: los indios después de ser bendecidos y tratados por los españoles, enseguida recuperaban la salud y declaraban sentirse liberados del mal que les afligía.

5.1.2.7. La influencia de Núñez en Bartolomé de las Casas.

Rolena Adorno (1992) en su segundo estudio determina que a partir de la aparición de las diferentes versiones de lo que acontecía en las tierras de reciente descubrimiento y conquista se inicia una lucha por la hegemonía de la autoridad histórica. El testimonio del explorador español niega los hechos de idolatría y sacrificios humanos relatados por miembros de otras expediciones como la de Cortés, describiendo las costumbres y comportamientos de los indios con los que convive. La experiencia de la enfermedad, el miedo y la muerte está ampliamente recogida por Núñez, y la similitud de vivencia de estos fenómenos entre los indios y los sobrevivientes permite comprender fácilmente lo adecuado del relato de la *Relación* para la intención proselitista de Bartolomé de las Casas.

Destaca Adorno que entre los muchos hábitos indianos que el fraile dominico considera compatibles con el comportamiento cristiano está la celebración del luto y el conocimiento de la medicina chamánica. Esta práctica presentaba elementos mágico-religiosos que de alguna manera consentían con el pensamiento “mágico-cristiano”⁶³ de la época, de ahí se deduce la mirada favorable del religioso español. Asimismo, la académica destaca que más allá del aspecto pre-etnográfico del testimonio de Cabeza de Vaca, Bartolomé de las Casas estaba interesado en la repetida afirmación del explorador

⁶³ Adorno no utiliza esta expresión que se debe al autor de esta disertación.

español sobre el potencial de conversión al cristianismo de los habitantes americanos. Es necesario resaltar como según la versión de Núñez, las curaciones e incluso muertes se daban en un contexto de hibridación entre el credo cristiano y las creencias autóctonas de los indios.

Adorno advierte cómo el fraile en su lectura detallada e inteligente del testimonio de Núñez privilegia la descripción que hace el explorador de su reencuentro con los españoles en el momento final de su odisea de retorno: la tierra que ve está destruida fruto de las expediciones con fines esclavistas y los indios presos sin excepción de edad o de sexo. La actividad de los españoles conlleva destrucción y muerte allá por donde pasan; por esa razón, Bartolomé de las Casas encontró en el testimonio de Núñez no solo una voz de autoridad histórica en el descubrimiento de América, sino un aliado en su tarea retórica de defensa de los habitantes de las nuevas tierras.

5.1.3. Desarrollo crítico⁶⁴.

En *Naufragios* hay claramente una diferenciación entre las muertes que se relatan en la obra. Si bien es necesario indicar que la muerte viene generalmente antecedita al principio de esta novela por lo maravilloso, que surge al mismo tiempo que empiezan a contarse las primeras muertes (Núñez 80). Las muertes coinciden con el recibimiento salvaje de la naturaleza y lo maravilloso de la cultura indígena (80, 93, 104, 113, 116, 119, 125, 138, 143, 150). El narrador se muestra objetivo y escueto, se propone describir funcionalmente lo que ocurrió y como ocurrieron las muertes y los desperfectos. En

⁶⁴ Para el análisis de la obra se ha utilizado como base textual la versión crítica realizada por el Instituto Cervantes (Núñez 2003), cotejándola en todo momento con la realizada por la de Juan F. Maura (Núñez 1989) que es usada para las citaciones, también se ha recurrido ocasionalmente para cotejamiento a la de Trinidad Barrera (Núñez 1998) y la de Enrique Vedia (Núñez 2009).

este inicio del relato los hombres tienen la misma calidad que los caballos o los bienes materiales (80). La muerte de los caballos se presenta de la misma forma que la muerte de los hombres, forman parte de un inventario logístico. No son tratados en tanto sujetos o entidades de ningún tipo de derecho o sujetos a emoción ninguna, son simplemente bienes propiedad de la Corona y por tanto debe darse fe de su destino.

El evento de la muerte es un fenómeno que se relatado desde el punto de vista de Núñez, pero éste hace un esfuerzo manifiesto por comprender la simbología que los indios utilizan y su marco mental. Es necesario no ver en ello una muestra extrema de humanismo tal como lo entendemos hoy día, esta acción buscaba no tanto mostrarse benevolente, sino acercar las situaciones narradas, y por tanto los indios y su mundo, al lector, consiguiendo así mayor impacto de la narración y beneficiando el interés propagandístico del autor. Las primeras muertes de los cristianos son honradas por los indios a su manera, haciéndoles objeto de homenaje simbólico. Los españoles, por contra, solo ven idolatría y se muestran temerosos, quemando los cadáveres para purificar la supuesta brujería de la que han sido víctimas. Usan el fuego a la mera del *Apocalipsis*, esto es como agente de destrucción y purificación (Cirlot 1992).

Hay un rasgo de sentimentalismo en el narrador, pero sigue manteniendo un estilo narrativo sobrio y documental. Ante todo, el personaje de la historia es un hombre práctico que tiene siempre en mente la supervivencia: “y su muerte nos dio mucha pena, porque hasta entonces ninguno nos había faltado. El caballo dio de cenar a muchos aquella noche” (Núñez 93-94).

Ahora bien, la visión documental y casi pre-etnológica se deja de lado a veces, por ejemplo, cuando se produce el primer fallecimiento de un miembro de la expedición.

Cabe destacar que este personaje muere de forma honorable, defendiendo a sus sirvientes indios del ataque de otros indios desconocidos. Por ello, la descripción que hace de la escena Cabeza de Vaca sanciona la Honra del fallecido, encapsulando su identidad en tanto hidalgo coherente con su calidad social (101).

Durante buena parte de la obra, hasta los capítulos finales, siempre son los indios quienes atacan primero, aunque los españoles sí prenden a indios y los toman por la fuerza como guías. Éstos, los indios, son descritos como grandes guerreros, capaces de utilizar el arco de forma excelente y de gran maña bélica. Cabeza de Vaca distingue en su contabilidad entre cristianos e indios, la muerte de los indios es también tratada objetivamente, tal como se reproduce la de los caballos sin rasgos de sentimentalismo ninguno, aunque el indio pertenezca al grupo de los españoles (99).

Los caballos, en tanto bienes clave para la conquista y exploración de la tierra, son una obsesión contable para Núñez, siendo mencionados constantemente, y dando cuenta de su destino pormenorizadamente, sin duda con la voluntad de mostrar al lector la profesionalidad y detallismo del autor (80, 84, 93, 96, 102, 105, 106). Estos se encuentran privilegiados entre la contabilidad de los bienes, solo igualados a la obsesión por nombrar la cantidad de veces que los españoles supervivientes conseguían mantas como moneda de intercambio con los indios. A veces el relato de aventuras parece convertirse no en una obra de naturaleza etnológica, sino en un tratado de comercio, debido al prurito contable del autor y a los numerosos consejos que ofrece para el éxito de las operaciones comerciales con los indios, fruto de su trato habitual con ellos. En realidad, como ya argumenta Nan Goodman (2005), el consejo de Cabeza de Vaca de evangelización de los indios, opuesto al de su esclavitud, obedece más al rendimiento

económico final que no a una ética humanista basada en lo que ya en pleno siglo XX vino a desembocar en la constitución de los Derechos Humanos.

El narrador parece marcar una actitud hacia la muerte que coincide en parte con los sugerido por Ariès (2011) en cuanto a la época medieval. Núñez comprende la muerte como certeza por llegar, y la acepta sin más. Ahora bien, es cierto que intentan únicamente sobrevivir, aunque no es solo evitar la muerte lo que buscan, sino el morir en tierra extraña, ajena a España y a la Cristiandad. Vemos como la Honra entendida por Núñez contempla la muerte en tanto etapa para la que hay que prepararse en la forma y el lugar adecuado.

La imagen de los indios es dinámica, cambia a medida que el personaje se relaciona con ellos y acaba por formar parte de sus partidas nómadas, incluso participando activamente en la vida que estos llevan. Los indios al principio son representados como guerreros brutales, que matan de la misma forma que los españoles. Pero no son ellos el principal estandarte de la muerte en tierras americanas, la enfermedad es un enemigo tan despiadado o más (106). Otros españoles mueren como consecuencia de la escasez que sufren, al beber agua salada (108), conformando una imagen de la naturaleza americana en *Naufragios* muy diferente a las idealizaciones de otros cronistas de indias como el Inca Garcilaso de la Vega o el fantasioso Marcos de Niza.

En conclusión, en el relato de Núñez la muerte hace aparición como una certeza desde el principio (109). Esta se produce por cuatro causas: debido a la escasez que sufren los españoles, por ejemplo, al beber agua salada; porque la naturaleza supone un obstáculo demasiado grande; a causa de los ataques de los indios, aunque ésta es la

menos severa, pues los españoles no mueren en masa debido a la guerra; y finalmente por culpa de las enfermedades continuas y omnipresentes en el relato, que actúan de enunciados de la muerte cierta.

La vida y la muerte conviven de una forma religiosa, contribuyendo a un clima de aceptación de la muerte como entidad inminente al arbitrio de Dios. Lo que sin duda concuerda con una cierta resignación cristiana (115). En el inicio del vagar (115) se presenta un paisaje espectral, digno de una representación pictórica de El Bosco, en el que los cristianos parecen esperar cristianamente la llegada de la muerte, rodeados de una naturaleza conjurada por medios brujos. A su vez, al tomar tierra la descripción de los náufragos españoles los presenta como apariciones vueltas a la vida, casi como zombis resucitados por brujería exótica. Y es que las penalidades sufridas hasta entonces son tantas y tan grandes, que el narrador se asemeja a él mismo y a los suyos a la figura de la muerte, sentenciando el destino de la expedición, como si de un profeta fatal se tratase. En la expedición, compuesta por hombres de todas las condiciones, la figura de la muerte se cobra su cuota impávida con fiabilidad fiscal. El lector asiste a una especie de reproducción de danza macabra llena de patetismo y largo padecimiento: los huesos sirven como contabilidad simbólica para la llegada de la muerte, el cuerpo como expediente que refleja la operación que es la vida, resultando en el rendimiento de fallecer (120). Es cuando *Naufragios* se percibe como expediente de contabilidad que refleja las cuentas de cambio, variablemente más próximas a la vida o a la muerte.

Entre los cristianos, según se desprende de la narración de Núñez, la muerte se entiende como el pasaporte a la salvación eterna, no tiene una connotación negativa, más allá de abandonar los placeres y satisfacciones terrenales. De ello se deduce que, de una

manera u otra, los expedicionarios se reencontrarían antes o después. Lo que no quita que el narrador como denuncia Maura (1989) se enfundase en un traje de cinismo de vez en cuando (123): deja aquí el protagonista a sus compañeros, de quien dice apiadarse, mediante el sobrentendido de que Dios proveerá la salvación de los cristianos de una u otra manera, esta última sería la muerte y consecución de la salvación espiritual.

Precisamente, en esta misma dimensión los indios enfrentados a la muerte ajena se revelan como semejantes a los cristianos, hasta ese momento tan solo eran guerreros formidables. Ahora pasan a ser sujetos capaces de piedad y lástima hacia los demás. Es decir, se obliteran las diferencias con la otredad. De hecho, Cabeza de Vaca los considera “hombres”, bárbaros eso sí, pero de la misma naturaleza que los cristianos. Se percibe un primer momento de empatía entre los cristianos y los indios; los segundos ya habían mostrado esta sensibilidad desde el principio, cuando cubrieron a los primeros cadáveres con pieles de venados en el capítulo IV (120-121).

La escena recrea un patetismo bíblico que subraya el hermanamiento temporal entre las dos civilizaciones encontradas. Y es temporal porque los malentendidos y los rumores entre los españoles sobre el comportamiento “bruto” de los indios, que ya había provocado la quema de los cadáveres de cristianos que los indios estaban honrando, es un continuo (121). Con todo, los indios del relato de Núñez no son un todo homogéneo, sino que se diferencian en trato, costumbres y aspecto físico. Por ello, no todos celebran los mismos ritos ni tienen la misma reacción ante la muerte.

Cuando el narrador está ocupado en sobrevivir no ocupa tiempo describiendo el motivo o los pormenores del fallecimiento de los españoles. Se debe a que llega un momento en que el espíritu de hermanamiento religioso, y su sentimentalismo humanista,

se rompe en favor de un instinto profano de supervivencia (123). Si bien, ante el crimen bárbaro de canibalismo, que incluso a los indios escandaliza, Cabeza de Vaca en su afán documental registra los nombres de los culpables. Es tan grave el delito que es necesario poner en claro qué ocurrió y quién fue víctima y victimario, de la misma manera que antes se había hecho en pos de otorgar Honra, ahora se atestigua para la deshonra. Además, aquí el narrador contradice a los españoles que anteriormente habían acusado a todos los indios de caníbales (125).

Vemos como Núñez empieza bien pronto a distinguir entre los diferentes pueblos indianos, y deduce que del mismo modo que los hombres europeos tienen diferentes lealtades reales, los indios deben también tenerlas, lógica tácita aquí empleada por el narrador. El comportamiento de los indios es semejante al de los conquistadores españoles. El narrador muestra como cristianos e indios mueren de la misma forma, víctimas de las enfermedades y la naturaleza, entrando a formar parte de una coreografía patética (125).

Esta imagen se consigue mediante descripciones detalladas de las prácticas rituales mortuorias, de una calidad casi etnológica, que ilustra prácticas funerales muy parecidas a las cristianas. Cabe destacar que el lloro parece ser el elemento clave para atestiguar la humanidad de los indios (126-128). Es necesario preguntarse la motivación para desarrollar descripciones tan precisas y acertadas, que concuerdan con las registradas por los etnólogos siglos después del periplo de Núñez. De nuevo, la búsqueda de verosimilitud a la par que exotismo conduce a este tipo de descripciones que mezclan lo real con lo maravilloso. Es necesario aclarar que Núñez no tenía aspiraciones

científicas, sino las propias de un autor de ficción: conseguir fascinar al lector y hacer su historia célebre y a sí mismo por asociación.

En *Naufragios*, por un lado, Dios es el encargado de determinar la muerte y la vida. De ahí que no haya temor por parte de los españoles hacia la primera, sino temor a perderse parte del mundo material (130). Por otro, la presencia invisible de la enfermedad es un personaje perpetuo durante toda la narración, de la misma forma que ocurre en las danzas macabras (132). La enfermedad entra dentro de las capacidades de Dios, quien determina la muerte, así pues, la Fortuna no tiene entidad por sí misma, sino en tanto relato que Dios determina para cada cristiano (134).

Las apariciones brujeriles a medida que Núñez se interna en el mundo de los indios se hacen frecuentes, es un recurso que, de tanto llamar la atención al lector por su exotismo indiano, acaba por formar parte del mundo del personaje. Hasta tal punto se da esta situación que él mismo forma parte de los elementos brujos y es incorporado al fenómeno de la aparición (137). El propio narrador comprende su nueva naturaleza fruto de la convivencia con los indios, entrando a formar parte de un área liminar que le permite situarse como natural y ajeno al mundo de los cristianos y al de los indios al mismo tiempo. Núñez aprovecha sus atributos de hombre del umbral para agenciarse el papel de salvador evangélico, incluso proponiéndose como una especie de mártir que arriesga su vida por salvar a los otros cristianos atrapados en tierra de paganos.

Esta nueva dimensión martirológica no lo frena para continuar su papel de contable de la expedición, dando una descripción detallada de la muerte de los restantes miembros. Muertes debidas casi todas ellas de nuevo al rigor de la naturaleza, las menos debidas a los indios. Pese a su experiencia entre los americanos, Núñez continúa teniendo

muy clara la ley cristiana, por ello cuando tiene noticia del acometimiento de un crimen vuelve a reportar al detalle lo ocurrido: (141). Por esa misma razón acaba por cerrar la contabilidad de lo que les ocurrió a los miembros y bienes de la expedición española con la noticia detallada, sabida por terceros, de la desaparición de Pánfilo de Narváez. Su muerte es relatada por un tal Esquivel, quien la había explicado a Figueroa quien la comparte con el narrador. Maura (1989) considera esta información altamente sospechosa, al ser Esquivel uno de los culpables de canibalismo que Núñez de Vaca no duda en denunciar en su relato. El canibalismo es un crimen nefando, y Esquivel queda inculcado de él, además de ser sospechoso de la muerte de Narváez al ser el último que lo vio con vida y quien relata su destino: (141). En el capítulo XIX ya da cuenta de la muerte de los últimos cristianos, completando la contabilidad de todas las desapariciones.

De la misma forma que los cristianos cometen atrocidades que difícilmente son compatibles con una vida cristiana, los indios se dibujan en igualdad de ignominia en el esfuerzo contable (142). El maltrato, la esclavitud y el asesinato de los españoles supervivientes a manos de los indios no es algo excepcional, sino que se convierte en paisaje de fondo de la narración. El caso de Esquivel es significativo, al ser asesinado por los indios debido a un sueño profético de terceros, del que difícilmente era culpable (143). Los indios pese a ser representados por momentos como seres humanos, no dejan de abandonar la categoría de bárbaros, al ser la tortura, la esclavitud y la mutilación prácticas habituales entre ellos (143 - 144). Comen y matan a sus presas y a su vez son diezmados por ellas, como las víboras, o en pendencias y batallas. En el capítulo XXIV se ofrece una descripción de la forma de guerrear de los indios, y como se matan los unos a los otros sin freno (168). Viven pues en un estado salvaje que lleva a Núñez a no

considerarlos gente de razón. De hecho, recomienda a la Corona tomar la tierra que los indios habitan porque es rica para cultivar (149).

El ingreso de Núñez y el resto de españoles en la categoría de sanadores les otorga características singulares entre los indios, ya que se declaran curanderos mediante el rezo a Dios. Lo que concuerda con el argumento de que la Fortuna de los hombres es percibida como gracia de Dios por los españoles (155). En su nueva tarea chamánica los españoles tienen un contacto distinto con la muerte, desde fuera, por primera vez no siendo ellos los que estaban en peligro mortal, sino los demás, los indios a los que tratan de ayudar (157).

El episodio de la resucitada reivindica el paralelismo de la figura de Núñez con la de Jesucristo, además del episodio de parecido bíblico de la zarza ardiendo. La figura de los españoles coincide con la del eremita medieval, reivindicación del profeta de los *Evangelios*. Desde ahora Núñez es capaz de devolver la vida a los indios, infieles, como si de Lázaro se tratasen (158). Ahora bien, hay un detalle a destacar en este episodio, Núñez resucita a un muerto, así él lo declara, aunque deja claro que él no fue testigo de ello, sino que lo atestiguaron de nuevo terceras personas, disculpándose su posible pecado de herejía. Llega a tal el nuevo estatus de los españoles como sanadores que incluso provocan muertes misteriosas entre los indios, incluso podrían atribuirse debidas a brujería, cuando los segundos se enfrentan a los deseos de los españoles. Estos últimos a ojos de Núñez parecen hombres santos, pero el hecho de haber causado la muerte a fuerza de miedo los sitúa bajo una luz menos benévola, los convierte en “brujos”. Cabeza de Vaca no parece darse cuenta de la posición peligrosa en la que se sitúa, cuando soslayadamente se declara cuasi místico. Es legítimo ver a los cristianos supervivientes

como personificaciones de la muerte, apariciones que se encargan de poner en marcha las coreografías de la muerte de los indios. Paradójicamente los indios se comportan como los españoles ante la muerte presuntamente enviada por la voluntad de Núñez y los suyos, adoptan un comportamiento hierático (72). Esta reacción de los indios sitúa a los españoles inesperadamente mucho más allá de la figura del santo o el mesías, consagrándolos en tanto Dioses recién llegados: más poderosos que los viejos Dioses americanos, y capaces de dar la vida y de quitarla a capricho.

El buscado reencuentro con las tropas españolas se produce mediante un episodio sangriento, los supervivientes saben de un asentamiento cristiano porque estos lancearon a unos indios (198). En su tarea seudoevangélica con los americanos, los españoles dicen poder parar las matanzas y daño a los indios por parte de los cristianos. Para ello instruyen a los indios en la credo cristiano que determina la salvación y la condena, reivindicando la diferencia entre los soldados españoles, portadores de la muerte, y los hombres del grupo de Núñez, figuras místicas cuasi divinas (205). Finalmente, los supervivientes españoles, una vez ya no están en compañía de los indios y dependen de la autoridad y compañía de los cristianos, dejan de ser apoderados de la muerte para pasar a padecer los rigores del tiempo y la naturaleza (207), estando incluso a punto de morir. De estar fuera de la coreografía de la muerte, pasan a incorporarse a ella.

5.1.11.- Conclusiones comparatistas.

El narrador de *Naufragios* en un primer momento se muestra objetivo y escueto, describe a modo de funcionario el qué y el cómo de muertes y desperfectos. En un principio tiene más de inventario logístico que de crónica. El personaje principal es un hombre práctico que tiene siempre en mente su supervivencia en un entorno hostil y

desconocido. Lo simbólico queda en un segundo plano, por ejemplo, Núñez muestra como los indios usan el fuego como agente de destrucción y purificación, sin ningún ánimo simbólico amatorio, como pueda ser el amor fogoso de los amantes de la *Celestina*.

En otras ocasiones, Núñez usa ese estilo funcional para deslizar un elogio o una condena moral, como la descripción que hace de la muerte de Avellaneda. En el caso de los personajes con nombres y apellidos, el destino que encuentran deja entrever cierta simpatía o antipatía de Núñez hacia ellos, alejándose de la imagen de una misma muerte para todos de la *Dança* o la siempre condenatoria de la *Celestina*.

El narrador parece marcar una actitud hacia la muerte que coincide en parte con la sugerida por Ariès (2011) en cuanto a la época medieval. Núñez sabe de la certeza de la muerte y que hay que prepararse para ella, su historia es tan dogmática como pudiera serlo la *Dança* y la *Celestina*, solo que en este caso el narrador, fruto de su esfuerzo y convenientemente, consigue vencerla. Por el contrario, en el relato de Núñez la muerte es omnipresente, causada por escasez material, asesinato, rigor de naturaleza y enfermedad; pero la calidad de la muerte es distinta que en la *Dança* y la *Celestina* debido a esa ausencia de intención simbólica.

Es cierto que en *Naufragios* la vida y la muerte presentan textura religiosa, la existencia queda al arbitrio de Dios, lo que sin duda concuerda con una cierta resignación cristiana. Dicha resignación es la que la Muerte de la *Dança* exige a sus víctimas y la que en la *Celestina* solo se entrevé en la actitud de Pleberio, acusando el resto de personajes un libre albedrío alejado de esta concepción sumisa del ser humano. Por eso entre los españoles, según se desprende de la narración de Núñez, la muerte se entendía como el

pasaporte a la salvación eterna, no teniendo una connotación negativa, más allá de abandonar los placeres y satisfacciones terrenales (aunque esta pérdida material suponía una realidad muy traumática). Mentalidad que coincide con la *Dança*, la *Celestina* y el *Quijote*, una vez más, pese a que algunos de los personajes de estas obras no se dejen conducir por ella y acaben pagando el precio, excepto Alonso Quijano que se arrepiente al final y consigue la salvación cristiana.

Al tomar tierra los náufragos españoles no son más que apariciones de otro mundo (*ravenants*). Las penalidades sufridas hasta entonces son tantas y tan grandes, que el narrador se asemeja a él mismo y a los suyos a la figura de la muerte, sentenciando involuntariamente el destino aciago de la expedición. Fruto del prurito contable de Núñez, los huesos de cadáveres servirían como contabilidad simbólica para la llegada de la muerte, el cuerpo como expediente que reflejaría la contabilidad vital, resultando en el rendimiento seguro de fallecer. Precisamente, ahora Núñez hace gala de ese supuesto interés pre-antropológico, los americanos enfrentados a la muerte ajena se revelan como semejantes a los cristianos, modificando esa otredad que solo los veía como bárbaros. Por eso en *Naufragios* el lector asiste a una especie de rememoración de danza macabra llena de patetismo y padecimiento.

Esta imagen se consigue mediante descripciones detalladas de las prácticas rituales mortuorias, de una calidad casi etnológica, que ilustra prácticas funerarias muy parecidas a las cristianas. El detallismo de Núñez por dichas prácticas se asemeja a la minuciosidad con la que Rojas describe las prácticas brujeriles de Celestina. Hasta tal punto se da esta situación que él mismo entra a formar parte de esa dimensión chamánica,

provocando dicha semejanza entre la figura del Núñez narrador y el de Celestina personaje.

Debido a la obsesión descriptiva, los americanos pasan a ser distinguibles, puesto que celebran ritos distintos y reaccionan diferentemente ante la muerte. En dicha imagen de coreografía están unidos cristianos y paganos, lo que presenta la novedad representativa más grande respecto al resto de obras analizadas. Un ejemplo de la unidad de representación entre españoles y americanos es el fenómeno del canibalismo, los nativos se escandalizan de él, y Núñez reacciona igual. En su afán documental acaba por registrar los nombres de los culpables de transgredir semejante tabú, de la misma forma es la transgresión del tabú, uno muy diferente al canibalismo, pero de prohibición social semejante, lo que condena a los hombres en la *Dança*, a los amantes en la *Celestina* y a Don Quijote en la obra de Cervantes.

Además, enfermedades y naturaleza causan estragos entre ambos grupos humanos, cristianos y paganos, así queda establecido en la obra, apoyando la hipótesis de que Núñez lo que retrata es una fatal coreografía arracial. La presencia invisible de la enfermedad es un personaje oculto durante toda la narración, de la misma forma que ocurre en la *Dança*, la *Celestina* y la segunda parte de *El Quijote*, aunque en la segunda se hable de una enfermedad de amor y en la tercera de melancolía.

Además, la “Mal Cosa” de *Naufragios* tiene características similares a la figura de la Muerte de la *Dança*, al Amor de la *Celestina* y al Eponamón de *La Araucana*.

Al final de *Naufragios* se presenta una diferencia entre los soldados españoles, porteadores de la muerte, y los hombres del grupo de Núñez, figuras místicas cuasi

divinas. Con ello, los conquistadores pasan a encarnar el rol de la Muerte en la *Dança*, y Núñez y sus compañeros se consolidan como personajes gemelos a Celestina.

Por último, no hay ni rastro de humorismo en la representación de la muerte ni ironía alguna hacia los personajes que participan en ella, haciendo difícil encontrar similitud alguna entre *Naufragios* y las tres anteriores obras que presentan diferente tipo de humorismo. Sin embargo, esta ausencia de humorismo sí se encuentra en la siguiente obra que va a analizarse, *La Araucana*.

5.2. *La Araucana*.

5.2.1. Introducción y contexto histórico.

La Araucana es un poema culto, influenciado por el canon de Ferrara⁶⁵ y la tradición clásica⁶⁶ (Solar 1933), resultado de la previa estancia del autor en Italia y la contemporaneidad renacentista. La obra fue escrita durante el inicio de la Guerra de Arauco y abarca su primera consecución. Dicho conflicto enfrentó a la Corona Española y a los indígenas araucanos. Su autor fue Alonso de Ercilla, hidalgo español que participó como soldado en la contienda. Consta de tres partes, publicadas en ediciones sucesivas en 1569, 1578 y 1589, todas ellas en Madrid y dedicadas a Felipe II, a quien Ercilla sirvió como paje en su juventud. El poema se estructura en treinta y siete cantos, configurados en estrofas octosilábicas con rima consonante ABABABCC, siguiendo la *ottava rima* italiana que en español vino a llamarse octava real.

La interpretación de la obra varía desde una abierta reivindicación de los méritos personales y ajenos debidos a soldados desconocidos (*Épica* 2003), a otra que pone al

⁶⁵ Que tiene como exponentes máximos el *Orlando Innamorato* (1486) de Boiardo y el *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto (Prieto 1980).

⁶⁶ Especialmente relevante para Ercilla es la *Farsalia* de Lucano.

amerindio como figura central de la narración (Quint 1993). Como contestación al retrato desfavorable que Ercilla hace en *La Araucana* de García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, quien lo sentenció primeramente a muerte y luego condonó la pena a mera prisión; el que fue Gobernador de Chile (1556-1561) y VIII Virrey del Perú (1590-1596) contrató a Pedro de Oña para la recreación de una versión alternativa de la Guerra de Arauco que vino a titularse *Arauco domado* (1596).

La Fama de Ercilla fue tal que Cervantes hace referencia a él dos veces en dos obras distintas, en *La Galatea* en el “Canto de Calíope” y en el capítulo cuarto de *Don Quijote*; por su lado, Voltaire considera en el capítulo VIII de su *Essay sur la poësie épique* (1728) que el parlamento de Colocolo del canto II es superior al de Nestor en la *Iliada*, aunque le desagrada la prodigalidad verbal del autor español.

5.2.2. Metodología y estudios previos.

5.2.2.1. La verosimilitud de los hechos de *La Araucana*.

Elena Martínez Chacón (1980) considera ampliamente probado que *La Araucana* en realidad se trata de un “informe de guerra” de hechos que, si bien ocurrieron, su narración tiene mucho de subjetiva intención propagandística a favor del autor. La razón por la cual Ercilla escribiría según la crítica se debería a tres asuntos: una primera voluntad cronista, es decir, dejar por escrito los hechos de armas del Imperio español del siglo XVI, estableciéndose como un auténtico hombre renacentista, de espada y pluma; una segunda motivación que tendría que ver con dar testimonio reivindicativo de la costosa conquista, física y espiritual, de los araucanos. A ojos de Chacón mucho más trabajosa que los viajes de Colón y la conquista del imperio azteca por parte de las huestes de Cortés; finalmente la tercera razón, para la crítica, es que Ercilla se vio

motivado en su escritura para dar venganza contra García Hurtado de Mendoza, gobernador de Chile, quien lo apresó, lo condenó a muerte, estuvo a un tris de ejecutarlo y acabó con su Fama militar. En definitiva, dice Chacón que *La Araucana* muestra un operar investigador de Ercilla, utiliza nombres auténticos de personajes históricos que tuvieron protagonismo en la campaña, así como su importancia general en los hechos, no lleva a cabo ninguna invención ajena a su experiencia contra los araucanos por mucho que engalane estilísticamente su verso.

5.2.2.2. La influencia de la *Eneida* y Lucano en *La Araucana*.

Craig Kallendorf (2003) determina que la *Eneida* era el modelo de narración épica para los españoles contemporáneos de Ercilla, y pone como ejemplo de la directa relación entre ambas obras el episodio del Canto VII que describe el saqueo de la ciudad de Concepción, donde los españoles retratados como Troyanos y los araucanos otro tanto como rútilos. Observa que los araucanos son frecuentemente descritos en términos parejos a los enemigos itálicos de Aeneas, la muerte de Lautaro guarda resonancias con la del Turno, el rey enemigo en la *Eneida*. Kallendorf mantiene que las imágenes de las mujeres araucanas provienen todas de un mismo tipo basado en la reina Dido. Pone el ejemplo de Tegalda, quien al igual que la reina de Cartago se ve empujada a un amor pasional por un extranjero desconocido. Además, amparándose en el trabajo de James Nicolopoulos (2000) observa que el poema en su segunda parte presenta todavía mayores paralelos con la *Eneida*. Los cantos XXIII y XXIV especialmente debido al descenso a la cueva del mago, la presencia de Fitón, las figuras del inframundo que proceden de Virgilio, y la contemplación mágica de la batalla de Lepanto (que refiere a Troya, pero también a la batalla naval de Accio). Traza paralelos asimismo en cuanto a las

personalidades históricas a las que los dos poemas iban dirigidos, ambos emperadores:

Augusto para Virgilio y Felipe II para Ercilla.

Con todo, para Kallendorf la complejidad de *La Araucana* queda revelada cuando la figura de los araucanos, al principio vinculada simbólicamente a los rútuos, poco a poco y a medida que se dignifica encuentra parangón con los mismos troyanos. Los episodios a los que refiere el crítico y que tendrían antecedentes en la *Eneida* son la tormenta que detiene temporalmente a los araucanos, la aparición mágica del dios de la guerra Epunamun, la comparación entre Lautaro y un tigre hircano, los juegos atléticos a los que los araucanos son frecuentes, la petición de Tegalda para dar sepultura a su marido y el retumbar de la tierra ante la marcha de las tropas mapuches. A su vez los españoles, en las críticas de Ercilla a algunos de los personajes de su bando, adoptan por momentos una imagen coincidente con los enemigos de Eneas, a ratos los cartaginenses y a ratos los rútuos. Identifica el crítico el episodio en el que el yo poético menciona la codicia de Valdivia, el episodio de la toma de Concepción, el momento de la muerte de Ortiz o la construcción del fuerte en Penco.

Pese a todo, Kallendorf recuerda que los araucanos son derrotados no por méritos españoles, sino por deméritos propios que parten de fallas que ya presentan los enemigos de Eneas. En el poema de Ercilla los mapuches son incapaces de controlar la pasión, el episodio de García Hurtado de Mendoza dando órdenes a las tropas deja claro la diferencia de *pietas* entre un bando y otro para Ercilla. Kallendorf considera que el término de *La Araucana* es gemelo al de la *Eneida*: la *pietas* no se consigue, la guerra ha sumido a sus protagonistas en la irracionalidad. La detención, conversión y ejecución injusta de Caupolicán sintetiza la desesperanza del yo poético. La lectura conjunta de

ambas obras permite ilustrar elementos del poema de Ercilla, sobre todo en lo tocante a la revalorización y retrato heroico de los araucanos, que de otra manera quedarían en sombras.

Gilbert Highet (1947) apoya la tesis de Strohmeyer (1929) quien defiende la influencia del latino Marco Anneo Lucano en la obra de Ercilla. Centra su atención en el episodio del saqueo de Concepción llevado a cabo por los Araucanos (canto VII), y refiere específicamente al discurso de Doña Mencía. El poeta describe el parlamento de la señora comparándolo a una serpiente mortal por la rapidez con la que fue descartado por los oyentes, así como por el peligro mortal del episodio para sus protagonistas. Considera Highet que contrariamente a algunos críticos como Charles M. Lancaster y Paul T. Manchester (Ercilla 1945), el Paulo del parlamento no basa su intertextualidad en la leyenda de San Pablo, sino en la muerte instantánea por mordedura de serpiente de un soldado romano, Paulus, del libro 9 de la *Farsalia* de Lucano, que describe el avance de las tropas de Cato a través del desierto.

5.2.2.3. Lo americano y su reflejo morisco en *La Araucana*.

Francisco Ramírez (2009) observa una intención crítica en *La Araucana* de Ercilla al relacionar subrepticamente la imagen de los indígenas y las minorías moriscas y conversas de la península. Asegura que el poema épico contiene una crítica expresa al maltrato y exterminio de los nativos por parte de los conquistadores, pero mantiene Ramírez que también hay una segunda crítica velada contra las élites gobernantes de España en razón del trato dispensado a las minorías. Según el crítico, el encuentro entre Ercilla y Tegalda, en un contexto de guerra total y rodeados en la narración de cadáveres de combatientes, es una apología a la comprensión del otro. Ramírez equipara la rebelión

araucana tal como es descrita en términos de “infidel” al tema morisco de finales del siglo XVI y principios del XVII, no solo por no pertenecer a la misma religión que el emperador, sino por no guardarle la obediencia debida.

Asocia *La Araucana* con *El Abencerraje* por cuanto el episodio con Tegalda sigue patrones parecidos, al ser la muchacha doblemente prisionera, del amor del guerrero caído en lucha contra los españoles, Crepino, y por ser cautiva de los colonizadores; del mismo modo, en la novela morisca, el amante, Abindarráez, está doblemente preso: cautivo físico de Rodrigo de Narváez y cautivo amoroso de Jarifa. En ambos textos se destaca la virtud del personaje que pertenece a la comunidad ajena al narrador, Tegalda y Abindarráez se presentan en una brillante luz de virtud senesquista. Aquí Ramírez para apoyar su juicio cita la edición de *El Abencerraje* de López de Estrada (1957) quien manifiesta esa misma opinión crítica. A ojos de Ramírez, Ercilla muestra, de la misma forma que lo hace la novela morisca, un mundo homogeneizador de violencia total contra el diferente y un rechazo a esa naturaleza agresiva que siempre aparece bajo la imagen totalitaria de la cruz cristiana.

De igual forma, Karina Galperin (2009) sostiene que la presencia de la reina Dido en *La Araucana* remite a la situación de guerra entre los territorios mediterráneos cristianos y musulmanes de la segunda mitad del siglo XVI. El poeta criticaría el hacer imperial de los Habsburgo y su ansia de expansión basada en la codicia. El reino mediterráneo de Dido se extendió por aquellos territorios bajo poder del islam en la época de Ercilla, elogiando por un lado la fuerza militar de los araucanos que es comparada implícitamente a la musulmana, y advirtiendo de la fragilidad del imperio de los Habsburgo. Mantiene Galperin que en el momento en el que poeta describe la conquista

colonial, paradójicamente, lleva a cabo una crítica total de su comportamiento y revela la debilidad que a la misión imperial le supone. Según la crítica, el éxito de Cañete viene acompañado de las realidades contemporáneas de derrotas españolas ante las huestes del islam, denotando Ercilla una endebles cierta de la misión imperial de los Habsburgo.

Galperin sostiene que la receptiva actitud de Ercilla hacia las mujeres araucanas expresa simbólicamente su rechazo hacia el comportamiento de los soldados imperiales. Da lugar en el poema a una reflexión imperial total, que también recoge los episodios mediterráneos.

El yo lírico contrapondría el personaje de Dido y el de las mujeres araucanas al Imperio. Los episodios místicos de Bellona, Fitón y de Dido permiten incorporar al poema épico la totalidad del esfuerzo imperial de los Habsburgo, con ello se resaltan las acciones de codicia y violencia indiscriminadas llevadas a cabo por los soldados españoles. Estas acciones detestables quedarían cifradas en los episodios de San Quintín y Lepanto, revelándose las violentas actividades imperiales españolas ya fueran en América o Europa. Dido queda incorporada específicamente en la aparición de Lauca y generalmente en el retrato de las mujeres araucanas, ofreciendo una imagen de éstas llena de virtud.

Galperin también sostiene que Dido queda asimilada en la figura de Caupolicán, no como mujer, sino en tanto líder político. Ambos fallecen de forma pública cumpliendo con su deber cívico como líderes, manteniendo hasta el final la virtud de su posición social. Por contra, los españoles quedan retratados como conquistadores homicidas y que encajan mejor con la definición de bárbaros que no los araucanos. Además, detecta una incorporación de Caupolicán a una esfera femenina cuando su mujer Fresia le entrega

momentáneamente el hijo de ambos, justo antes de ser ejecutado. Para la crítica este episodio lo aproxima definitivamente a la figura de Dido.

Galperin ve en el poema la intención de Ercilla de aparejar a los españoles a la actitud imperial romana, mientras que las tierras musulmanas del norte de África y Oriente Medio tomarían el rol del Cartago de la reina Dido, quien estaría simbólicamente emparentada también a los Araucanos. Así el poeta español en *La Araucana* expresa a la vez su crítica colonial e imperial en contra de los Habsburgo.

5.2.2.4. La subversión de la profecía imperial en *La Araucana*.

C. Kark (2014) ve en las profecías tardo-medievales sobre la existencia futura de un emperador mundial, el motor ideológico que propició la actitud de conquista española contra los araucanos. Ercilla, mediante su obra, pondría en entredicho la creencia de la inminente llegada de una edad dorada bajo la dominación imperial de Felipe II gracias a la labor de guerra en tierras americanas. A juicio del crítico, Ercilla atestigua la imposibilidad de llevar a realidad las profecías teológicas de dominio mundial. Además, reniega de la lógica de entrar una edad dorada desde una edad de hierro, es decir, conseguir el paraíso mediante la victoria de la guerra total en la que están inmersos los españoles contra los nativos americanos. Subraya la paradoja de haber llevado a América la lógica de conquista europea que los españoles buscaban superar con la llegada a las nuevas tierras.

Kark resalta como el poema muestra la obligada amalgama entre elementos cristianos y clásicos procedentes de humanismo renacentista. En la primera parte de *La Araucana*, el narrador expresa la justicia de la guerra contra los mapuches al ser estos rebeldes a la corona. Pero Kark sostiene que a medida que el poema avanza en la guerra,

el poeta empieza a mostrarse menos convencido de la justicia de la campaña. Ya en la segunda parte, demuestra el crítico como las dudas acerca de la actuación imperial en tierras mapuches empieza a hacerse frecuente. Finalmente, en la tercera parte, Ercilla se queja abiertamente de la complejidad de dar testimonio de dicha guerra. El encuentro con las gentes de Ancud subraya lo ilógico de la actitud española, al destruir una edad de oro americana ya real, en pos de una futura bajo los auspicios de Felipe II. Lo que al principio del poema es un mal necesario para la fundación futura de una edad de oro, el llevar guerra y muerte a toda la zona, a medida que avanza el relato, y sobre todo al final del mismo, se convierte paradójicamente en la misma naturaleza de la empresa española.

5.2.2.5. El “paisaje épico”, el *locus amoenus*, la edad de hierro y la edad de oro en *La Araucana*.

Por un lado, Cedomil Goić (1970) localiza en el “Prólogo del autor” de Ercilla la mentalidad del poeta español por fijar la Fama propia y colectiva a través de las letras, dotando a los araucanos de capacidad para libertad y justicia. Los exordios realzan la imagen guerrera de los araucanos, de forma que acrecientan la Fama de los soldados españoles que se enfrentan a ellos, lo que indirectamente consolida la Fama de los enemigos de Ercilla. Diagnostica Goić que cada canto de la obra presenta un exordio que implica asimismo una conclusión al mismo. Este exordio, en forma de *exempla* en los casos de Villagrán y Rengo, y de importancia muy destacada en la primera y tercera partes, tiende a referir a una imagen o tópico. El crítico detecta los siguientes conceptos tratados de forma muy distinta: Fortuna, Codicia, Justicia, Inadvertencia, Temor, Honor, Fe, Opinión, Secreto, Amor, Enemigo, Patriotismo, Desafío, Traición, Clemencia, Vicio y Virtud, Mundo y Guerra justa. En la segunda parte un exordio refiere a la batalla de San

Quintín ya narrada, en tanto cifra de la importancia del emperador Felipe; otro exordio incluye la batalla de Lepanto. Con ello, Goic advierte un intento de Ercilla por introducir el imperio español en el espacio épico del poema, el cual funciona a base de la expansión de grandeza de sus participantes. Finalmente, también se incorporará la guerra de conquista del “reino lusitano”. De ello concluye Goic que el exordio funciona como herramienta retórica que permite la inclusión de todos los episodios imperiales en la épica de *La Araucana*.

Por otra parte, Rosa Perelmuter-Pérez (1986) detalla la forma que tiene Ercilla de describir el paisaje contenido en *La Araucana*. El autor utiliza la descripción del paisaje para conseguir el efecto de “paisaje épico” (Curtius 1998). La crítica considera probado la presencia de dicho tópico en parte del poema, pues en muchos cantos el paisaje, que se encuentra entremetido en episodios bélicos, es solo una excusa espacial para los fragmentos que realmente importan al poeta: los guerreros. Esta práctica de Ercilla concuerda con las prácticas greco-latinas remozadas durante el siglo de oro español, recuerda Perelmuter-Pérez como ya para Aristóteles el *mythos* (asunto) es el elemento central de la poesía dramática, dejando en segundo lugar la descripción de espacios. Añade que los propios tratadistas españoles del siglo XVI y XVII reproducen este prejuicio en su locución latina *Ut pictura poesis* del *Ars Poetica* de Horacio como hace Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua castellana* de 1541; además, que el propio Cascales en su *Tablas poéticas* de 1617 trata la descripción apenas de pasada y le otorga un valor necesario pero secundario. Continúa Perelmuter-Pérez que para los autores renacentistas y del siglo de oro la descripción no pertenecía a la preceptiva de lo realista, sino al de lo fantástico-idealista. Hay más de Virgilio, Lucano, Ariosto, Dante, Boccaccio

y Sannazaro en las descripciones de *La Araucana*, que no de exactitud naturalista.

Apoyándose en los trabajos de Renato Poggioli (1975) sobre el género bucólico y su idea del “oasis pastoril”, la crítica observa cómo en el poema de Ercilla la descripción del *locus amoenus* funciona como paréntesis pacífico y acogedor en un contexto bélico.

Las festividades de los araucanos, sin embargo, nota Perelmuter-Pérez, no respetan las condiciones renacentistas del *locus amoenus* pastoril, por cuanto lo bélico está también presente, ofrece como ejemplos la celebración de victoria sobre los españoles y el concilio para la guerra de las tropas de Lautaro. Sin embargo, otros episodios sí siguen este patrón, nótese el del mago Fitón o la estancia al final del poema en la tierra de Chiloé. En esta última, indica Perelmuter-Pérez, se reproduce la imagen del paraíso de la edad de oro que ya se encuentra en los *Épodos* de Horacio (*beatus ille*), ello confrontado a la hegemonía de tema bélico en el poema.

Perelmuter-Pérez retoma los estudios de Harry Levin (1972) en los que se indica la edad de oro perdida en cuanto tópico habitual entre los cronistas y los conquistadores, la cual les permitía incorporar a su cosmovisión las nuevas culturas que se iban encontrando. Señala que el crítico Cedomil Goic (1970) ya observa este fenómeno en *La Araucana*, al llegar Ercilla y los suyos a tierras de Chiloé, los habitantes de la cual el poeta juzga viviendo todavía en la edad de oro. Considera la crítica que este cronotopo mítico es contrario a la edad de hierro en la que los soldados españoles están instalados desde el inicio del poema, de ahí las referencias metonímicas de Ercilla al “hierro” de las armas de los españoles. Con todo, Ercilla prevé la destrucción final de esta edad de oro consumida por la edad de hierro que traen consigo los españoles.

En resumen, Perelmuter-Pérez demuestra que la descripción ligera de los espacios, que sigue la poética renacentista recogida de las preceptivas greco-latinas, ocupa la mayor parte del poema de Ercilla, ya suponga una pausa entre acciones bélicas de los españoles, o la incorporación de la guerra a los eventos sociales nativos. Pero al final de *La Araucana*, cuando los españoles topan con las tierras de Chiloé, se produce una transformación en la calidad de dichas descripciones, que ganan en entidad e importancia: aparece esplendorosa la edad de oro, omnipresente en las crónicas coloniales, pero el tratamiento de ésta es novedoso, muestra un mundo pacífico y armonioso, contrario a todo lo visto anteriormente, que a su vez pertenece al tópico de la edad de hierro.

Por otro lado, Charles B. Moore (1992) analiza el contraste que se da en *La Araucana* entre el desierto y es *locus amoenus*. Ercilla entronca con los tópicos de contrastes propios del Renacimiento, lo rudo y caótico de la naturaleza dará paso a una especie de paraíso futuro. Ese lugar quedaría cifrado en las tierras de Chiloé, en las que se reconoce la edad dorada del hombre. Se trata, el episodio de Chiloé, de un *locus amoenus* constreñido por un contorno de desierto que participa de cualidades enteramente opuestas a este último. Ercilla, según Moore, configura este lugar idílico como recompensa a la que se ha llegado a través de muchos sufrimientos y muertes en honor de la grandeza del Rey. El desierto como prueba, Chiloé como recompensa. Moore entiende la representación del desierto por parte de Ercilla bajo la influencia del *pathos* a fuerza del padecimiento sufrido por el yo lírico. Concuerda Moore con Perelmuter-Pérez (1986) al vincular la *Retórica en lengua castellana* (1541) de Miguel de Salinas que abogada por el principio artístico horaciano *Ut pictura poesis* con el poema de Ercilla. Por ello el autor

de *La Araucana* recurriría a la exageración visual del desierto para conseguir la atención y el favor de los lectores. Moore defiende que el desierto responde al temor del autor a hacerse repetitivo y aburrido en su cantar de la guerra. Se debe el episodio más a “una aventura épica” (105) con la que mantener el interés lector, que al contar de la conquista de los araucanos. Y es por eso mismo, en tanto pausa en la guerra y sufrimiento del beneficio por llegar, que la tierra de Chiloé se retrata como el lugar de una edad de oro, el *locus amoenus* tópico. Además, señala como Ercilla favorece el episodio del desierto porque es el lugar en el que se puede mostrar como héroe épico. Anteriormente, durante las batallas, el protagonismo era de segunda categoría o pertenecía a otros. Por ello, tanto el desierto como el *locus amoenus* de la edad de oro en Ercilla presentan la novedad que dependen el uno del otro, ya que se dan sentido por contraste en el trasfondo de reivindicación épica del poeta.

5.2.2.6. El humanismo de *La Araucana*.

Gilberto Triviños (1996) anuncia que muchos de los hechos apócrifos del poema de Ercilla ya se encuentran en la *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile* del historiador Gerónimo de Vivar (1558). Considera que ambos autores bien se conocieron en 1558 o Ercilla pudo leer los hechos narrados por Vivar poco tiempo después. Este último transcribe unos pasajes apócrifos de la guerra que Ercilla habría valorado en su calidad épica y habría utilizado posteriormente para su obra. Para demostrar esta interpretación de la relación entre los dos textos Triviños se basa en el estudio de Antei (1988). Por ello, la excelencia de *La Araucana* para Triviños no estaría en la calidad épica de los episodios, que se encuentran ya con idéntica carga épica en Vivar, sino el humanismo espiritual que transmite el poema. Para ejemplificar dicha

diferencia entre el texto de Vivar y el de Ercilla, Triviños utiliza el episodio de la muerte de Caupolicán (canto XXXIV): Vivar tiende a la narración desapasionada propia de la crónica histórica; Ercilla condena la acción, la juzga injusta e inmerecida, explicita cómo él habría evitado tal injusticia si hubiera estado presente, se involucra subjetivamente en los hechos y les da el término de bárbaros. Lo colectivo de la épica ha cedido su lugar a lo individual del humanismo renacentista.

Juzga Triviño erróneo tomar *La Araucana* por un poema épico sin más en el que se da lugar a un elogio de la hazaña española de la conquista de los araucanos, olvidando la dialéctica del poeta entre su fidelidad debida y el sufrimiento del yo lírico ante lo que presencia y de lo que es partícipe. Lo que empieza como un canto épico va transformándose poco a poco en un llanto expiatorio. A través del esfuerzo poético de Ercilla se consigue una “verdad trágica”, acorde con el humanismo renacentista español, ausente en cualquier obra colonial anterior.

5.2.2.7. La admiración de Ercilla bajo una luz mitológica y caballeresca.

Frank G. Dawson (1962) destaca como uno de los mayores logros del poema la voluntad idealista de retratar a los nativos araucanos como héroes épicos propios de las obras de Homero y Virgilio, sin ser *La Araucana* una épica parecida a la de estos dos autores. Asimismo, el poema incorporaría elementos propios de las novelas de caballería, la tradición literaria del amor cortés trufaría el poema de principio a fin, tanto en la conducta del propio Ercilla como de los personajes araucanos destacados en la narración: pone de ejemplo los episodios de Tegalda y Glaura. No obstante, Dawson cree que la luz positiva a la que Ercilla describe a los araucanos se debe menos a esa tradición cortés presente que a la auténtica admiración del autor del poema por los que fueron sus

enemigos. De ahí que las representaciones de las muertes de éstos sean ejemplarizantes de sus psicologías excepcionales, homéricas y virgilianas. Precisamente, en el caso de Caupolicán, representa un episodio que provoca la queja amarga del autor español a causa del trato dispendiado al líder enemigo.

5.2.2.8. La muerte como galardón del guerrero renacentista en *La Araucana*.

August Aquila (1977) objeta que Ercilla en su poema pese a la crítica a la crueldad de los conquistadores españoles, ofrece el retrato del soldado ideal basado en los atributos renacentistas de los personajes de romances, de debates teológico-jurídicos de la época y de novelas de caballerías del siglo XVI. El crítico asegura el conocimiento de Ercilla de esta literatura de la época, la cual funde en su novela y le permite dotar a los personajes españoles y araucanos de la imagen del soldado por excelencia. Entre esas características excelsas la valentía es otro de los dones necesarios para el guerrero ideal, ésta se presenta en abundancia en el bando de los araucanos, sobre todo en la conducta de sus líderes guerreros: Caupolicán, Colocolo y Lautaro son ejemplos evidentes. Por parte de los españoles, el crítico menciona los casos del mismo Ercilla o del capitán Villagrán. Este último demuestra el dicho de “mejor morir con honra que vivir con deshonor” que Aquila atribuye a la mentalidad tardo-medieval y que dice perdura en el humanismo renacentista. La muerte con honor, que el crítico emparenta con el estoicismo, se deriva de la virtud a la que todo guerrero debe aspirar, puesto que a través de la muerte se sellan las grandes gestas. Subraya de nuevo el crítico que dicha creencia es compartida en *La Araucana* por ambos bandos: a la muerte virtuosa de Villagrán para el bando español se confronta la de Galbarino para los araucanos.

Además de honor, el guerrero ideal tiene que hacer patente y público su patriotismo, que a su vez estaría íntimamente relacionado con el destino mortal del buen soldado. De lo que el crítico deduce que en *La Araucana* la conquista viene cifrada por el *savoir-faire* de los enemigos, quienes en última instancia deben mostrar clemencia ante los soldados rivales una vez han sido derrotados, como bien documenta Ercilla que él mismo obra. Por ello, la razón debe prevalecer sobre las pasiones, lo que es coherente con la apología estoico-renacentista que conforma el retrato del soldado ideal de Ercilla.

5.2.2.9. Violencia justificada e injustificada en *La Araucana*.

Gregory Shepherd (1998) identifica un intento de categorización moral de los usos de la violencia: la tarea conquistadora no es rechazable a ojos del Ercilla poeta, pero sí el uso indiscriminado de la violencia contra los araucanos, que él critica y en el cual nunca recae. Es decir que mientras que en *La Araucana* la imposición del imperio español mediante la violencia es vista como acción justa y correcta, la “crueldad” de los soldados españoles para con los araucanos, es decir, la transgresión del estoicismo guerrero, es denunciada por el poeta como comportamiento “inhumano”. Acaba Shepherd reafirmando que para el poeta la actitud cruel y avariciosa de los soldados españoles, no la suya, es incoherente con la tarea de colonización y evangelización inspirada en una conducta moral renacentista de tradición estoica.

5.2.2.10. Las insuficiencias morales de *La Araucana*.

Karl Kohut (2014) confirma cómo el descubrimiento y conquista de los nuevos imperios americanos propició una ola de nuevos poemas épicos, entre los que destaca *La Araucana*. Éstos celebraban las empresas españolas del Renacimiento igualándolas e incluso manifestando su superioridad a los relatos heroicos clásicos. Paradójicamente, el

crítico contempla el nacimiento de un malestar en el seno mismo de esa mentalidad conquistadora, puesto que los poemas épicos de nuevo cuño eran incapaces de dar explicación satisfactoria a la supuesta “superioridad moral” de los españoles sobre los pueblos conquistados, a quienes castigaban a hierro: “Mi punto aquí es, sin embargo, otro, en tanto que deseo sostener que la ideología del imperialismo mismo se había vuelto problemática. Los poemas épicos presentaban una superioridad moral que carecía de fundamento en la sociedad española (64)”. Dicho fallo lógico dentro del aparato ideológico de la mentalidad conquistadora española haría fracasar la misión legendaria del poema de tema indiano. Los nuevos poemas épicos eran en sí mismos viejos, puesto que pertenecían a una mentalidad medieval ya extinta. Kohut sostiene que la épica había ya migrado hacia la novela y reivindica la visión de López Pinciano al poner ésta al mismo nivel que el poema épico. Según Kohut siguiendo las tesis de Lukács, la novela en su flexibilidad ideológica permitía por un lado mostrar las fealdades morales del héroe, pero también los hitos épicos del mismo y pone como ejemplo el *Quijote* de Cervantes.

5.2.2.11. Las mujeres ante los episodios de muerte en *La Araucana*.

J.T. Medina (1928) analiza la aparición y el papel de la mujer en *La Araucana* a partir de episodios enmarcados en el asesinato y el peligro de muerte. Para ello separa la representación de las mujeres españolas y araucanas. Las primeras, a su juicio, aparecen en tanto recuerdo memorable ante la inminente tragedia o la ya ocurrida: la madre del poeta cuando éste atraviesa un temporal que puede costarle la vida; y la imagen legendaria ya de doña Mencía de los Nidos en el huir patético de la derrota española, al fracasar las tropas imperiales en su intento por defender la ciudad de Concepción de las huestes araucanas. Por otro lado, Medina aventura que las mujeres araucanas tienen un

papel presente en un entorno funesto motivado por tres fuerzas: ya sea la pasión, la devoción al marido o a la patria; incluso por encima del instinto maternal como se verá en el episodio de Fresia. Precisa también que las mujeres araucanas del poema siempre aparecen representadas al aire libre, no hay superficiales elementos sentimentales asociados a ellas y su papel se reduce a celebrar o lamentar el resultado de la guerra. Para ello Medina presenta cuatro episodios que permiten su diagnóstico lírico: el de Guacolda, el de Tegualda, el de Glaura y el de Fresia.

5.2.3. Desarrollo crítico⁶⁷.

5.2.3.1. Elementos para-textuales.

El editor, José Toribio Medina, de la edición recogida en la biblioteca utilizada para este estudio, *La Araucana De D. Alonso De Ercilla Y Zúñiga: Edición Del Centenario, Ilustrada Con Grabados, Documentos, Notas Históricas Y Bibliográficas Y Una Biografía Del Autor*, valora ya en la “Advertencia del editor” la obra principalmente por su vertiente epopéyica-nacional, realzando el valor guerrero de los protagonistas, de uno y otro bando, dejando en segundo término elementos de calidad estilísticos, de género y de tradición literaria. Apenas refiere ambiguamente a una cierta “levantada inspiración” del poeta que solo sirvió para dar fe de lo ocurrido en tierras mapuches. En esta versión de Toribio Medina, parece justo alegar, los hechos de guerra se perciben como los elementos protagonistas y decisivos de la composición de Ercilla.

Ya desde buen principio, en la dedicatoria a Felipe II, Ercilla deja patente que lo que se consagra a narrar ocurrió “entre las mismas armas”, es decir, es una relación

⁶⁷ Para el análisis de la obra se ha recurrido a la edición de José Toribio Medina (Ercilla 1910) que se puede consultar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

parcial de los hechos del Arauco que el poeta presenci6. Con esta declaraci6n emparenta su poema 6pico, de sost6n fantasioso, con un esp6ritu que promete su fidelidad hist6rica, lo que introduce el poema en la pol6mica sobre el estatus de verdad e historia que se desarrolla durante el Renacimiento. Se trata en buena medida, aunque no solamente, de una estrategia ret6rica, sin duda, que permite a Ercilla el acceso a los recursos de los dos g6neros, la historia y el poema 6pico, so pena de forzar la cuadratura del c6rculo entre dos categor6as de textos supuestamente de naturalezas enfrentadas.

En el “pr6logo” el autor confiesa que la escritura viene motivada por la intenci6n de otorgar m6rito a aquellos que se han visto faltos de 6l: “ayudando a ello las importunaciones de muchos testigos que en lo de m6s dello se hallaron, y el agravio que algunos espa1oles recibir6an quedando sus haza1as en perpetuo silencio, faltando quien las escriba”. Este motivo es id6ntico al prurito historicista de Bernal D6az del Castillo cuando declara que la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva Espa1a* (1632) se debe a la voluntad que:

haya santa gloria, por lo que a mi toca y a todos los verdaderos conquistadores mis compa1eros que hemos servido a Su Majestad en descubrir y conquistar y pacificar y poblar todas las m6s provincias de la Nueva Espa1a, que es una de las buenas partes descubiertas del Nuevo Mundo [...] sin tener socorro, ni ayuda ninguna... (48)

El anuncio del pr6logo es coherente con esa intenci6n declarada por Ercilla de fundir 6pica e historia en una obra unitaria. Asimismo, deja patente desde el primer momento la tem6tica fundamentalmente b6lica del poema, el cual no solo trata del asunto de la guerra, sino que ha sido compuesto bajo su vivencia y constre1ido por las

necesidades materiales y temporales que impone la misma. El retrato que hace de dicha experiencia lo acompaña de términos que prometen violencia y muerte: “cosas de guerra”, derramamiento de sangre, lugares “poblados de huesos”, “no faltando a los muertos”, “hijos, ganosos de la venganza”, “muertos padres”, “natural rabia”, “tomando las armas”, “rigor de la guerra”, “mujeres a la guerra” y la entrega “con grande ánimo a la muerte” en batalla de incluso las mujeres araucanas. Es justo proponer que *La Araucana* que describe el transcurrir de la guerra del Arauco se configura en su planteamiento por el autor en tanto plaño fúnebre enmascarado de poema épico que reivindica su realismo histórico.

También reivindica Ercilla, como hará abiertamente a lo largo del todo el poema, la figura de los nativos mapuches, a quienes califica de valerosos y a quienes en parte dedica el poema. El autor apoya el incrementar la Fama en la muerte del enemigo, en forma de cantos de admiración, la mayoría de ellos fúnebres, hacia los araucanos y los habitantes de Chiloé, en la experiencia propia y de otros testigos, ya sea este loar auténtico o ya estrategia retórica indirecta para incrementar la Fama propia y la de los soldados participantes en la contienda chilena. Esta última instancia acabaría inteligentemente por reafirmar de nuevo su Fama.

En “Declaración de algunas cosas de esta obra” el autor apunta una definición del término “cacique” que merece atención: dícese del vocablo que ya en el *Diccionario de autoridades* (1729) equivale a “señor” de indios, nótese la apropiación colonial al imponerse una voz extraña, mexicana acorde con el mismo *Diccionario*, para denominar a los mapuches. El autor señala como notable el sistema de investidura guerrera entre los araucanos, quienes acostumbran a tomar el nombre de los caídos en batalla, creando una

ilusión de indestructibilidad guerrera en el relato de la que el autor hace advertencia al lector de buen principio. Hay paradójicamente un principio de inmortalidad entre los indígenas en el seno de una narración de esencia irónica, al fundamentarse esta en la constante aparición de la muerte como asunto del poema.

El autor participa de este ascendiente hereditario entre los araucanos cuando declara en su explicación de quién era “Caupolicán” el uso que hace de la metonimia como estrategia retórica premeditada de mención de personajes: los vivos quedan figurados no solo por sí mismos, sino por su relación anterior con los muertos. Estas particularidades del bando mapuche merecen ser tenidas en cuenta para la comprensión acertada de cómo y por qué el evento de la muerte es representando bajo ciertas formas y tonos en *La Araucana*, asimismo se hace necesario reflexionar sobre el aparejamiento con la comprensión eurocéntrica del concepto de Fama, y de Fama en la muerte, que se hace presente también en el poema.

5.2.3.2. Canto III

El desarrollo temático del canto III sigue esta estructura: el yo poético lanza una invectiva contra la codicia general de los hombres y la particular de Valdivia, el capitán, temeroso de una emboscada, envía adelantados que son asesinados cruelmente, entonces llama a consejo y parlamenta con sus soldados (a simetría de un anterior canto con los caciques araucanos). Valdivia y su tropa llegan a la fortaleza abandonada y se dan cuenta de la destrucción de la misma, la batalla se precipita y los españoles, superados en número y sorprendidos, no tienen dónde resguardarse de ella. Cuando los españoles están por vencer en la batalla, Lautaro arenga a los araucanos quienes retornan a la lucha y acaban por triunfar. Valdivia es capturado y ejecutado. Inmediatamente los araucanos

celebran la victoria y el hijo de Leocano propone la estrategia a seguir. Por su éxito Caupolicán brinda honores a Lautaro haciéndolo capitán y continúan las celebraciones, Caupolicán tiene noticia de un ataque español y ordena a Lautaro atajarlo. Finalmente, el cantor anuncia el relato por venir de los soldados españoles que están atacando a los araucanos en lejanas tierras.

El cantor relata las precauciones de Valdivia para evitar caer en una emboscada, manda soldados anónimos de avanzadilla, Ercilla no les da nombre y estos desaparecen del poema sin más rastro. Al inicio la muerte de este canto es silenciosa, alejada y secreta, justo lo opuesto de lo que está por venir al desatarse la batalla campal: atronadora, presencial y pública. El autor aquí persigue la creación del suspense, integrando el miedo a un ataque repentino por parte de un enemigo invisible y la desaparición de soldados que incrementa dicha sensación de inminencia y peligro. Ercilla potencia el *pathos* de la historia para integrar al lector en la intriga y lo hace mediante la fijación ubicua de la muerte en casi cada estrofa.

La aparición de los cadáveres mutilados de los soldados revela la crudeza del mundo araucano. El destino de las huestes españolas en ocasiones toma patrones propios de la hagiografía, lo que no es óbice para que este tipo de descripciones crudas se deban a un prurito realista por parte de Ercilla, propio o prestado. Ante la visión de los cuerpos los españoles reaccionan con ira y cólera, comportamiento que en el mundo de Ercilla merecerá castigo por soberbio.

En el parlamento de Valdivia se recoge la imagen de una tierra abonada con la sangre de sus guerreros. La provincia del Arauco es percibida, tanto por el cantor como

por los personajes que conjura, como un personaje más de la contienda, y uno que exige sacrificios incesantes, como si de la figura central de la *Dança* se tratase.

Continuando con el principio de entender la muerte y la manera que ésta se encara como factor clave para consolidar eternamente la Honra, el cantor anuncia el conocimiento de Valdivia de estar precipitándose a una muerte segura y su determinación por cumplir el destino guerrero. Del mismo modo, el final del capitán viene a confirmar la estructura trágica del poema épico, en el que los personajes relevantes, aquellos nombrados, no rehuyen su destino trágico consecuencia de una previa conducta soberbia. Siendo personajes con faltas, pese a todo se presentan bajo una luz favorable que los dignifica, el ejemplo por excelencia es el mismo Valdivia: gran capitán, codicioso en extremo y valiente hasta el último momento, aquello que sella su Honra de héroe ejemplar.

Esa certeza de precipitarse premeditadamente a la muerte revela un aspecto clave del poema, la empatía expresada hacia los dos bandos en guerra: españoles y araucanos experimentan la Honra de la misma forma, lo que salva la separación cultural que los enfrenta. Obviamente Ercilla presenta al araucano desde una cosmovisión eurocéntrica, sustituyendo los valores que pudieran tener los mapuches por los del caballero humanista. Si Valdivia, y los suyos, puestos que estos eran también conscientes del brete en el que se ponían yendo hacia el escenario de batalla, entienden la muerte como juicio final de Honra, así lo hacen también los araucanos sublevados, y así es comunicado al capitán.

Ercilla muestra admiración por los personajes históricos relevantes, pero también por el de los soldados rasos, quienes aparecen humanizados, quienes sienten miedo ante el fantasma de la muerte, pero aun así deciden combatir. La presencia constante de la

muerte constituye un recurso del autor para realzar la imagen de los personajes, que cabe recordar pretenden ser personajes reales.

La aparición de las tropas araucanas se hace al grito de reparación por robo, no es clamor fortuito, sino consistente con la comprensión de honor y estado desde parámetros simbólicamente mercantiles: los mapuches exigen la entrega de la tierra, que durante el transcurso de la batalla será regada con sangre de guerreros de ambos bandos y por tanto enriquecida, como indemnización por el daño sufrido hasta entonces.

A partir del inicio de la batalla los fallecimientos se suceden sin pausa, el primer episodio relata la muerte de un grupo de españoles engañados por la estrategia militar araucana que se muestra más hábil que la española. La muerte ha dejado de ser una promesa fantasmal y se ha convertido en una presencia palpable para los personajes del canto. Ercilla escribe para un lector cristiano y así describe la batalla desde el bando español, su desesperación y su aniquilación progresiva e inapelable después de verse casi vencedores, exceptuando el breve y decisivo instante de la aparición de Lautaro.

Ercilla apela a lo visual en su narración de la batalla, dando detalles de las refriegas más relevantes, incluso cuando solo atañe a la muerte de un soldado. Desde la mentalidad del yo poético es importante relatar las escenas de los fallecimientos, incluso de los anónimos, puesto que estos constituyen el juicio de Honra que aquilata a los personajes protagonistas de la acción y contribuyen a la Fama de los dos pueblos en contienda: la muerte de los hombres se comprende desde un cierto fetichismo por la sangre y los cadáveres, a mayor derrame de vidas mayor mérito como pueblo.

La narración de la batalla se recrea en la crudeza del enfrentamiento, haciendo ostentación de la crueldad y el ensañamiento de uno y otro bando. Si anteriormente

habían sido los araucanos los que habían mutilado los cuerpos de los españoles, ahora son los últimos los que hacen otro tanto con los guerreros mapuches, quienes acabaran por cobrarse la misma venganza en un ciclo asesino ininterrumpido. La violencia, descrita con objetividad deliberada, es un tema recurrente del que Ercilla se lamentará largamente sobre todo durante la tercera parte de *La Araucana*.

La estampa de un campo de batalla enrojecido por la sangre de los caídos, ya sea en tierra o en el agua, no es nuevo, pero Ercilla lo engrana al igual sacrificio en vidas que ambos estados comprometen. La crudeza y estrecho resultado de la lucha es representada mediante la descripción in crescendo de la barbarie a la que ambos bandos se dedican: la muerte en batalla no es rápida e indolora, sino atroz en su hambre de entrañas humanas y morosa en el dolor que inflige a los caídos que tardan en fenecer en medio de escenas brutas.

Ercilla relata un escenario en el que los guerreros de los dos bandos se ven perdidos y toman por más importante la Honra que la vida. El vaivén de la contienda está marcado por el color rojo de la sangre y por el único descansar del que se sabe herido de muerte y posiblemente inmediatamente vengado. La rabia no parece tener las connotaciones negativas que la furia sí tiene para Ercilla, pues es la primera la que permite a los españoles una última esperanza de victoria antes de la derrota final y muerte definitiva.

La descripción esencial de Lautaro es la de un héroe homérico que dispensa muerte allá donde va, la imagen del mapuche queda encarnada en la aparición del joven: hijo de cacique, subyugado por los españoles, paje del capitán Valdivia, líder de su gente, guerrero furioso y capitán de los mapuches, solo segundo tras Caupolicán.

Ercilla fija lo que él comprende por héroe en la figura de Lautaro, a quién antepone a los héroes falsos que ni aceptan verdaderamente morir ni poseen el carácter para revertir su fortuna. Es decir, el autor apunta en su poema a un héroe cuya máxima naturaleza radica en la resiliencia y la disposición a morir.

La tierra, que es referendaria de la batalla entera, es antropomorfizada como testigo horrorizado ante el espectáculo. Ercilla muestra que incluso el Arauco se estremece ante la barbaridad furiosa de los guerreros de ambos estados, cifrando en nada la sangre por verter.

Ercilla narra el destino específico de alguno de los protagonistas de la batalla en los mismos términos brutales que lo lleva haciendo hasta entonces: Paynaguala es asesinado por Diego Oro, quien a su vez muere a manos de Caupolicán. El cantor así inmortaliza la Honra de los protagonistas al cifrar el momento, lugar y forma de la defunción. La tierra es fertilizada con la sangre de los guerreros y soldados caídos mientras se cubre del sonido del entrecocar de armas y los gemidos de los agonizados.

La muerte de los soldados, como la de Juan de Gudiél, refleja una transustanciación reversible a la de Cristo, fenómeno en el que la sangre derramada y la vida ida de los fallecidos en la guerra de Arauco mutan en tierra fértil que después florecerá.

El retrato heroico de los últimos instantes de los soldados españoles, como el final parejo de Andrés de Villarroel y Juan de las Peñas, bebe de las imágenes de la vida de santos y mártires, por cuanto los españoles que fallecen rodeados de mapuches son retratados como caballeros cuasi santos en su consecución de Honra plena.

El ejercicio de empatía, realismo y justicia de Ercilla llega a detallar el final de los aliados mapuches de Valdivia, quienes compartirán destino aciago con los derrotados. No hay excepciones en *La Araucana* para ningún personaje, todos están tocados por el hado nefasto de la guerra. Debido a esa naturaleza inapelable de la que nadie se sustrae, el hombre santo que va con Valdivia también es víctima de la guerra.

El testimonio de la ejecución de Valdivia lo compara con un toro al morir, contribuyendo al enaltecimiento del personaje histórico, pese a sus flaquezas de carácter que Ercilla ha resaltado anteriormente. La muerte del capitán concluye su intervención en el poema, pero reclama para él un estatus cerrado de héroe, compartido con el resto de españoles, anónimos y nombrados, que se han citado a lo largo del canto.

Una vez la batalla ha acabado y la vida parece volver al escenario de muerte, la estrofa se abre con los araucanos cercenando los cadáveres de los españoles caídos en batalla, formando una macabra ornamentación festiva. La muerte reina sin pausa en el poema. Y el tiempo que se prometía de celebración del hito bélico se torna repentinamente la promesa de otra batalla por llegar: las noticias de más muertes le llegan a Caupolicán para dar inicio al siguiente canto. La alteración de roles está en marcha, de Valdivia a Caupolicán, de los españoles a los araucanos.

5.2.3.3. Canto VII

El canto VII se ocupa discurrir sobre la cobardía y la valentía, dejando un poso de ironía en la retirada a toda prisa de los españoles. Llegan los soldados a la ciudad de Concepción, de donde habían salido, y dan noticia de la derrota, sembrando el lugar de consternación por los muertos y el destino futuro de los vivos. Se desata en el interior de la ciudad el terror a la llegada de Lautaro y los suyos. Doña Mencía de Nidos se opone a

abandonar la ciudad al pillaje de los araucanos, dirige un llamamiento a los habitantes de la ciudad que empiezan ya a huir, pero no tiene efecto y los refugiados tras doce días de viaje llegan a Mapochó. Además, se hace saber cómo Lautaro preparó a sus huestes durante catorce días para la batalla contra Villagrán y se relata el destino de Concepción, designada como Penco, tal como hacían los mapuches, que es saqueada e incendiada hasta sus cimientos. Sorpresivamente hace aparición el hijo de Leocán con un mensaje importante que será explicado en el siguiente canto.

En esta estrofa la muerte temprana es declara sancionadora última de prestigio social, hace apología el cantor de un fallecimiento temprano, presuntamente en el transcurso de la guerra y causado por acciones arriesgadas.

Asimismo, la mención de la muerte presenta ecos mágicos, tanto que parecería una invocación de más muerte a ratos voluntaria, a ratos involuntaria. Cuando los españoles derrotados llegan a Concepción y dan explicado lo ocurrido, los gritos de pena por los caídos y el destino infausto de los restantes habitantes de la ciudad los hace clamar por la misma muerte. Tal como se describe la naturaleza del Arauco, se interpreta la guerra que asola la tierra en una suerte de epidemia que se propaga irremediabilmente por todo el país mediante el contacto físico entre muertos y supervivientes. El Arauco queda diagnosticado de órgano malsano y enfermo, que contamina tanto a mapuches como a españoles.

Doña Mencía de Nidos lo deja claro en su reproche público cuando proclama que la única posibilidad para un sujeto honrado, en las circunstancias que les ha tocado vivir, es esperar la cierta muerte a manos de los araucanos. El morir sella la dignidad perpetua,

y es éste un apostolado que se mantiene a lo largo del poema. Nadie se atiene a él y por ello quedan deshonrados, a diferencia de los caídos en batalla.

El bando de los araucanos, bajo el caudillaje de Lautaro, da a la muerte un valor castigador, propio de la imagen bestial de bárbaro que se les asocia. Si bien los mapuches atesoran positivamente valentía y Honra, su comportamiento furioso genera una connotación negativa que interrumpe la simpatía hacia ellos, en favor de las acciones de los españoles. En éste fragmento se refrenda la imagen de esa bestialidad rechazable, enfrentada a la dignidad derrotada de Doña Mencía de Nidos.

5.2.3.4. Canto XIV

El canto XIV se conduce con un elogio de Guacolda que ensalza la figura de la mujer, anteriormente criticada con severidad por el poeta. La amante de Lautaro desconfía de su fortuna y teme por la vida del líder araucano. Villagrán y sus tropas ya habían llegado a donde los araucanos, y escondidos esperaban el amanecer para caer sobre ellos por sorpresa. El ataque es un éxito y los araucanos son cogidos totalmente desprevenidos. Un pueblo aliado de los españoles participa en el ataque, y una de sus flechas anónimas da muerte a Lautaro cuando éste desnudo y armado pobremente apenas se sumaba a la batalla. Las tropas recién llegadas al ejército de Lautaro, al ser también extranjeras, presas del pánico abandonan la batalla. Los guerreros veteranos dan guerra sin rehuir al enemigo cristiano. Los españoles arremeten contra los araucanos mal pertrechados y tomados por sorpresa, que son aniquilados poco a poco. Se destaca la mortandad causa por un soldado genovés llamado Andrea, que después de matar a muchos caciques se topa con Rengo y da comienzo a un duelo, que el cantor aprovecha para finalizar el canto.

La muerte de Lautaro tiene lugar al principio de la batalla, cuando éste no ha podido ni siquiera entablar combate con español alguno. Es relevante que muera a manos de los mapuches aliados de los españoles y por asesino anónimo, por cuanto de esa manera se deja a su personaje invicto en su enfrentamiento directo con los españoles, y lo erige, a fuerza de Honra conseguida a costa de los cristianos, en héroe de romance del pueblo araucano. La circunstancia de su asesinato exagera la tragedia de su destino, acercándolo al de Roldán, quien, si bien sí pudo luchar por su vida, fallece en un ataque emboscado, tal como lo hace el cacique. La descripción de la herida mortal y la expiración del muchacho siguen dando muestra de la obsesión visual del poema de Ercilla, el cual insiste una y otra vez en la figura del vertido sanguinolento de la vida que va a regar la tierra araucana, liberando con ello la voluntad de sus protagonistas.

A partir de la muerte de Lautaro se sucede la matanza de líderes araucanos a manos de los soldados cristianos: Millapol cae víctima de numerosas heridas bien detalladas por Ercilla. Incluso en el momento terminal, el cacique es descrito en su aspecto indomable, furioso y primitivo, batiéndose con los españoles a mazazos y causándoles daño hasta que cae desangrado y muerto.

La muerte de Pícol a manos de Diego Cano también participa de la violencia habitual de las descripciones de la guerra en el poema, pintando al araucano víctima de un paroxismo sucio y desagradable.

Siguen las muertes de Talco y Guacoldo a manos de Hernando de Alvarado, quien es herido a su vez por el segundo, invalidando una interpretación excesivamente mitológica de este capítulo de ajusticiamiento de los araucanos por los españoles, y

situándolo en un contexto de novela de caballerías de exaltación épica para ambos bandos, pretendidamente cronístico.

Villagrán asesina a Nico y a Polo, reproduce esta batalla un paroxismo de doble dirección: los araucanos son objeto de un paroxismo mortal, mientras que los españoles acusan uno de carácter homicida. A lo largo del poema estas rachas debidas a la fortuna van cambiando de bando y causando víctimas mortales tanto españolas como mapuches, anteriormente los españoles y sus servidores han tenido las de perder. Es una regla general de la estructura narrativa del relato.

En su prurito cronístico Ercilla explica el motivo de la degollina que sufren los araucanos, la estrategia española es un éxito, con lo que los guerreros están mal armados y peor resguardados. Los españoles alcanzan la victoria y causan una gran mortandad entre los mapuches, no porque su dignidad o habilidad guerrera sea mayor, sino porque han sido militarmente más hábiles. Esta es otra de las constantes del poema, se premia sobre la dignidad y la fuerza, el intelecto. Lautaro cosechó triunfos por su sabiduría como cacique, y los españoles hacen otro tanto gracias a la lógica militar que despliegan en el campo de batalla. El escote de la guerra es indefectiblemente fatal para sus participantes, parece querer decir el cantor, pero la ratio puede favorecer a uno u otro bando dependiendo de sus líderes. De ahí que los personajes masculinos destacados en el poema, en su mayoría, sean también todos cabecillas en ella.

Villagrán es protagonista de la ráfaga asesina y elimina a Guarcondo, quien tiene un final truculento, como se acostumbra en este fragmento, al morir en su propio vómito de sangre. Es representado el cacique como ya es habitual en tanto una suerte de sacrificio común a la tierra araucana, que recoge el humor vital del fallecido.

Irónicamente, Villagrán será el siguiente en ser el chivo expiatorio al ver su racha de homicidios cortada de raíz por Rengo, quien acaba brutalmente con él, sellando con ello la dignidad del capitán español. El que el héroe de esta escena tenga un final de tal violencia y corte su biografía ascendente de cuajo es un estilema fácilmente reconocible en Ercilla; lo mismo que la recurrencia en sacrificar personajes notorios en pro de ese retrato sangriento de la tierra de Arauco.

El paroxismo homicida, como si de una especie de favor divino se tratase, pasa a Rengo, quien se ocupa en exhibir sus portentos guerreros destrozando cuerpos ajenos. Pero al mismo tiempo que toma el rol protagonista en la batalla, el pago se hace en sangre brotando de su cuerpo que va a dar a la tierra americana. Sigue presente ese mecanismo transaccional en el que toda acción de Honra debe ser cobrada, primeramente, con humores, para finalmente rubricarse con la muerte propia.

Hace acto de presencia Andrea, quien es descrito principalmente por sus brutas dotes guerreras, en una sola estrofa despacha excepcionalmente en el poema a tres caciques: Cron, Pon y Lauco. Se detalla su tamaño corporal y su origen, presentándolo como un Aquiles de humilde origen a punto de enfrentarse a su semejante en bando araucano, Rengo. Necesario es recordar que las coordenadas del poema responden a la épica del romance de gesta, no a la mitología de divinos personajes protagonistas. Por ello, se presentará un duelo entre excepcionales guerreros que encarnan las bondades y crueldades de los bandos en conflicto, dejando de lado los rasgos vinculados a la moderación y la razón humanista.

La excepcionalidad de Andrea se contabiliza por el número de caciques que asesina, un número excepcional e incomparable con cualquier otro guerrero del poema,

pues en apenas cuatro estrofas despacha además de los tres anteriores, a Guaticol, Quilacura, Colca y Maulén; lo que hace un total de siete caciques asesinados a cuchilladas. Ercilla, coherente con su intención cronística, otorga más Honra contable al humilde soldado genovés en un canto que a los capitanes comandantes de batallas.

5.2.3.5. Canto XXIV

En éste fragmento con la llamada al favor de Felipe II y el uso de la *captatio benevolentiae* acostumbrada, da inicio a la batalla describiendo a participantes y movimientos estratégicos. Ya alcanzada la victoria de los cristianos, se produce una matanza de soldados enemigos. Acaba la visión. Ercilla está con Fitón, éste le cuenta más cosas sobre el futuro que no se revelan en el poema. Vuelve a su campamento, donde está dos semanas más. Ante la falta de noticias del enemigo, el ejército sale al encuentro de los araucanos. Acampan en un valle al anochecer y acto seguido aparece un araucano provisto para la guerra que quiere hablar a don García.

Hay un paralelismo simbólico entre el Arauco y el mar mediterráneo en el esfuerzo por describir la naturaleza depredadora de la guerra. En el Arauco se repite la pintura de una tierra americana que exige y toma a los vivos, primero recogiendo sus humores, en divisa de sangre la mayor parte del tiempo; en la batalla de Lepanto, tal como es narrada por el autor, el mar mediterráneo, metonímico de la guerra entre los estados cristianos y los musulmanes, exige el mismo sacrificio: sangre, dolor y muerte. En caso de negárselos, ya sea en el Arauco o en el Mediterráneo, el castigo es el mismo, la deshonra perpetua. De ahí la deserción social vitalicia de Guaticolo.

La descripción detalla contablemente todas las formas de morir que se produjeron el día de la batalla. No se presenta ningún elemento épico que ensalce el sacrificio de los

soldados rasos, quienes como peones sin voluntad se ven arrastrados por el furor de la guerra. La dignidad que ésta brinda está reservada únicamente para los capitanes españoles, no para los soldados anónimos ni los islamitas. Aquí hay una diferencia con la guerra de Arauco, donde sí hay elementos epopéyicos que afectan, dignificando, a soldados anónimos que por el mero hecho de ser nombrados ven Honra inmortalizada y esfuerzo premiado con una connotación heroica, que incluso alcanza a los enemigos bárbaros. El ennoblecimiento procurado por la guerra, sancionada en la muerte, no es válido en el Mediterráneo, donde solo los ya dignificados previamente parecen ser capaces de actos distinguidos.

Contrariamente, la imagen que se da de la muerte de los soldados anónimos, tanto cristianos como mahometanos, infla el patetismo de la escena naval. Excepto en los breves episodios de don Juan de Austria y sus capitanes, el resto de protagonistas desconocidos no participan de un tono de romance ubicuo que sí se expone frecuentemente en la guerra de Arauco; por contra, se describe conmovedoramente, y en mayor intensidad que nunca antes en el poema, los estertores y desesperación última de los soldados agonizantes a punto de fallecer. Solo equiparable a la última batalla en la que los araucanos son engañados y masacrados cruelmente.

Otro elemento que diferencia el retrato de la muerte del Arauco de éste en el Mediterráneo, es que los que reciben la muerte, en muchos casos, son conscientes de su llegada y no la reciben de improviso, fruto de una acción militar desesperada. En el Arauco, la mayoría de víctimas, pese a que todos los soldados suelen ser heridos muchas veces sobrevivan o no, no advierten la llegada súbita de la muerte. En este canto, buena

parte de los soldados son retratados en desesperación lúcida ante su funesto destino inmediato: concluir degollados, abrasados o ahogados.

El episodio de don Bernardino bien pudiera estar refiriendo a don Bernardino Fernández de Heredia e Híjar, que no murió en Lepanto, sino en Malta de heridas de arcabuz; o bien, se confundió hermanos y se reflejó en el poema el destino fatal de don Antonio Fernández de Heredia e Híjar que sí murió en la batalla de Lepanto (*Anales* 625). El retrato dignificador de la muerte del joven es cuanto menos dudoso, si bien la primera estrofa se ocupa de su acción valerosa, Ercilla ladina y agudamente lo tacha de insensato e inexperto; además, remata en la siguiente con una referencia a la particular aceptación del joven en España. No es frecuente que la descripción de la muerte de un protagonista, nombrado y por tanto dignificado, comparta espacio con una crítica destructiva por parte del autor, solo se percibe crítica tal en la figura de Valdivia.

Por otro lado, el efecto visual de la charca de sangre fruto de las heridas de soldados es un tópico muy recurrido por Ercilla en el Arauco, en el Mediterráneo lo lleva más lejos y retrata un mar de sangre fruto de los humores precipitados por los asesinados. En esta estrofa el agua queda mezclada con la sangre de los cristianos, que son ejecutados como corderos sacrificiales por los infieles musulmanes. La escena explota una resonancia religiosa que prolonga el apunte de la batalla en tanto cruzada santa contra los bárbaros, estatus que comparte con la guerra de Arauco.

El relato de la muerte de Agostino Barbarigo es tal y como se produjo (Konstam 62), el viejo capitán se había ya ennoblecido en la batalla cuando muere súbitamente, un fallecimiento mucho más amable que el de muchos de los soldados anónimos de los que se ha dado testigo último. El comandante veneciano rubrica así su Honra en el poema, el

cantor alega la responsabilidad del hado para tal final. Dicha comprensión del hado, en forma de Fortuna, es pareja a la que se encuentra en la *Dança* y la *Celestina*.

Hay una ironía final en la batalla que se detecta en el hecho de que cuando cambian las tornas y son los españoles los que capturan a los islamitas, el comportamiento de los cristianos es el mismo que el que tuvieron los musulmanes: los yugulan a todos. Acorde con el canto, es el hado de los españoles el que les da la victoria, gracias a las acciones valientes y acertadas de los capitanes, pero no menos valerosas y acertadas fueron las de los líderes mahometanos. El reverso especular final es la imagen de los musulmanes huyendo de los cristianos, prefiriendo la muerte por ahogo o quemados a morir a cuchillo, la cual también se produce, tal como aconteció anteriormente a muchos cristianos en mitad de la batalla.

5.2.3.6. Canto XXXIV

En este canto XXXIV se narra las desgracias en las que caen hombres ilustres que no mueren en el momento oportuno, como Aníbal, el general cartaginés. Y lo compara a Caupolicán, quien desde lo alto cayó en la deshonra por no haber muerto en el instante preciso. Le dice al capitán Reinoso que él ha sido el líder de la rebelión y el instigador del asesinato de Valdivia, pero que, si lo ejecutan, otro tomará su puesto y los araucanos se levantarán de nuevo. Asimismo, le pide que le perdone la vida, apelando a la clemencia y al sentido de estado, pues si lo asesinan, advierte que los mapuches volverán a sublevarse. Como prestación, Caupolicán ofrece la conversión de todo su pueblo al cristianismo, pese a todo es condenado a muerte. El gesto de Caupolicán en ningún momento evidencia miedo ante su destino, ni siquiera después de saber la sentencia. Decide, antes de morir, bautizarse y convertirse al cristianismo. En el cadalso,

Caupolicán se muestra honrosamente estoico. El verdugo resulta ser un hombre negro, posiblemente un esclavo. Caupolicán lo toma como un insulto insoportable y se queja a los españoles. Agrede al verdugo. Los españoles lo reducen y lo empalan, pero el cacique araucano se muestra impasible incluso ante tal dolor inaguantable. Es asaeteado con cien flechas. Ercilla dice no haber estado presente en la ejecución y que de haber asistido a ella la habría evitado. Se corre el rumor de la muerte de Caupolicán por todo el Arauco. Se produce una peregrinación para ver el cadáver del cacique y los ánimos de los araucanos se inflan por la crueldad e injusticia con la que ha sido asesinado. Colocolo convoca una asamblea secreta para nombrar al siguiente líder de los araucanos. Se cambia de escenario, se habla de la pacificación de la tierra chilena llevada a cabo por don García. El avance de los españoles por las tierras cercanas a donde murió Valdivia aterroriza a sus habitantes mapuches, que se ven perdidos. Tunconabala, uno de los habitantes de la zona, propone subyugarse a los españoles como pueblo amigo y esconder todos los objetos de valor que posean para así simular que esas tierras son pobres y forzar a que los españoles pasen de largo sin prestar atención. Arriban los españoles y con ello se da fin al canto.

La muerte de Caupolicán convierte al personaje en un mito cívico y un mártir político entre los miembros de su pueblo. Por un lado, el cacique araucano al enfrentarse a la certeza de la muerte es descrito acorde a la dignidad que Ercilla reivindica y ejemplifica en personajes históricos y míticos, como su Dido de Cartago, o los ejemplos mencionados en el canto XXIX de Mario, Casio, Filón, Codro, Régulo, Agesilao y el Uticense (Catón el joven). Caupolicán se troca en la encarnación del patriota ideal, entendiéndose acorde a patrones españoles impuestos sobre el pueblo araucano, puesto

que el autor no es obviamente un etnólogo. El mero hecho de fijarlo como un ser excepcional bajo coordenadas cristianas, en la narración se convierte previamente a la ejecución, causa que Ercilla modifique la imagen de mártir pagano para su uso particular en el poema y describa el bruto y gratuito asesinato del cacique ya cristiano tal como se espera de un episodio derivado del discurso del martirologio. La Fortuna hace acto de aparición como acostumbra: ser etéreo que determina el final de los personajes acorde a un plan al que nadie puede oponerse, bajo coordenadas del *deus ex machina*, y que lo asemeja a la Muerte de la *Dança* y al Amor de la *Celestina*.

5.2.4. Conclusiones comparatistas.

Para comprender la obra es necesario estimar que la representación de la muerte en *La Araucana* se encuentra dentro de coordenadas epopéyicas. El “asunto de guerra” fuerza a tratar la muerte en todas las acciones que recoge el poema lo que permite entenderlo como un plaño fúnebre en coordenadas épicas. La grandeza inmortal (la Fama) se comercia en divisas de sangre y muerte, lo que a su vez se traslada en una economía simbólica de corte moderno emparentada con la *Celestina* y *Naufraños*. La Honra se mide en unidad de muertos. A mayor número de muertos causados al enemigo, mayor es el valor de la Honra del guerrero. Eh ahí el significado de la muerte en tanto divisa de significación social.

La ironía como mecanismo transaccional tiene un gran ascendente en el poema, puesto que lo inmortal, la Fama, es fruto de la misma muerte, del fallecimiento del soldado/guerrero en el campo de batalla. Se trata de una ironía que carece de humorismo, igual que ocurre con *Naufraños* y que distancia a estas obras de la *Dança*, la *Celestina* y el *Quijote*, en las que sí se detecta una ironía burlesca.

La Araucana representa el embrutecimiento asesino del hombre humanista que lleva a la muerte debido a la influencia de la guerra, ese mismo embrutecimiento mortal se encuentra en la *Celestina* y el *Quijote*, mientras que en la *Dança* hay una crítica teológica y en *Naufraios* el autor busca el elogio personal y la salvación a costa de la crítica ajena.

En cuanto al paisaje, lo salvaje-funesto de la tierra de Arauco emparenta las obras de Ercilla y Núñez, en las que la naturaleza es representada como agente mortal. Sin embargo, en Ercilla esta naturaleza no tiene el grado de importancia que sí tiene en la de Núñez.

El concepto de *Hibris* está presente en la composición de Ercilla en forma de “soberbia” que afecta mortalmente a españoles y araucanos. Ese mismo concepto de *Hibris* se encuentra en la *Dança*, fruto de la conducta indecorosa de los participantes de la danza; en la *Celestina*, cuando los personajes se dejan gobernar por sus pasiones y vicios, ya sean carnales o pecuniarios; o en el *Quijote* cuando don Quijote rechaza llevar la vida de un hidalgo y se da a la aventura continua. Contrariamente, no está en *Naufraios*, fruto del tono hagiográfico de Núñez.

La Araucana en sí misma es un *memento mori* que manifiesta un espíritu sancionador en toda su extensión. La misma diatriba del “Canto II” contra la soberbia enloquecida por la Fortuna caprichosa, bajo las claves del *deus ex machina*, recuerda los diálogos cínicos y conclusivos de la Muerte en la *Dança* castellana y al plaño patético protagonizado por Pleberio en contra de Mundo y de Amor en la *Celestina*. Asimismo, las estrofas primeras de este “Canto II” son empleadas para pintar a la Fortuna como inestable y fugaz fenómeno de la vida, remitiendo a los tópicos literarios *sic transit gloria*

mundi y vanitas vanitatis, aludiendo asimismo al motivo iconográfico de dilatada tradición medieval de la rueda de la Fortuna que gira y hace de los gozos de vida pasajes pronto idos. Si bien, la referencia a la muerte se mantiene, formulada como juicio inapelable al que todos los hombres se deben. Aquí se produce el hermanamiento con la *Dança*, para acto seguido hacerlo con la *Celestina* debido al espíritu melancólico y pesimista de este fragmento del canto que concuerda con el motivo del *vallis lacrimarum* de Rojas.

El concepto de Fortuna en *La Araucana* se subraya mediante la naturaleza fugaz y precipitada de la muerte, concepción que la hermana a los parlamentos de la *Dança*. Dicha fugacidad de la muerte se detecta en el nihilismo de los personajes de la *Celestina* y la figura ausente pero todopoderosa de la naturaleza de *Naufraños*. La Fortuna es también un personaje destacado en el poema mediante su actuación para negar o garantizar la supervivencia. En el “Canto VII” es la culpable de los estragos carniceros de la huida española, la Fortuna mata a tantos en su naturaleza de abstracción como los mismos araucanos por acción directa, esa misma imagen funesta está claramente presente en la *Celestina* en el mencionando plaño de Pleberio. A ello se añade la alegoría del “Canto XII” con la que se resume la muerte de Jerónimo Alderete, ésta bebe de la mitología clásica cifrando la Fortuna en tanto síntesis de las Moiras y las Parcas, lo que la enlaza con la figura de la Muerte en la *Dança*, que bien podría ser tomada en *Celestina* por el ente Amor.

Otro elemento que aproxima la *Dança* y la *Celestina* a este poema es el pensar de la guerra araucana como una especie de danza mortal del “Canto II” en la que tanto cristianos como paganos están involucrados de igual forma. Elicura en el cónclave de

caciques así lo expresa, la salvedad está en que, pese al intento de los personajes por hacerse conductores de la misma, todos están sujetos a ella, de la misma forma que sujetos están a la figura de la Muerte, en la *Dança*, y a Amor, en la *Celestina*. La similitud con el escenario de la *Dança* es tal que fácilmente se imagina una la posibilidad de realizar el baile de la Muerte con todos los estamentos sociales que participan de la guerra, desde el soldado raso, pasando por los sirvientes de los nobles y llegando a los caciques araucanos y capitanes castellanos. En el poema, la diferencia entre los bandos queda anulada cuando empieza la danza y la batalla tiene lugar, lo que remite a la idea de “muerte igualadora” (*omnia mors aequat*) que vertebra la *Dança* y la *Celestina*.

Se deja claro a lo largo de todo el poema que soldados y guerreros, aunque busquen la muerte frecuentemente, no la desean para sí, sintiendo miedo de ella. Esta certeza terrenal los aleja de la idealización mítica y los fija en un contexto de tragedia y romance. Ese rechazo de la muerte es el mismo que se presenta en los personajes de la *Dança*, *Celestina* y la protagonizada por Núñez en *Naufragios* y queda expresada en las cuatro obras por la ausencia de adorno estético ninguno. Es necesario señalar que este miedo desde su vertiente realista y acorde a las ideas de Ariès (2011) no se debe a un miedo a dejar de existir como sujeto, ya que revelaría una mentalidad absolutamente anti-espiritual, sino que expresa el miedo a la pérdida de la rentabilidad material momentánea y sobre todo a la posibilidad de morir en términos que no garantizasen una Honra eterna, canjeable por reconocimiento social en ausencia y ganancia perpetua de paraíso. La reacción del capitán Villagrán, quien prefiere cargar hacia una muerte segura antes de verse sujeto al juicio de su persona, es una figura familiar en el romance, el héroe que se precipita a la muerte y rubrica en ese mismo jalón su calidad de santo laico. Dicha figura

profética ante la muerte la encontramos en *Naufragios* siendo encarnada por el mismo Núñez, pese a que ésta beba de la tradición hagiográfica.

El morir es estimado en *La Araucana* por su autor en tanto deber del soldado español, incluyéndose también como natural en los guerreros araucanos. Allí donde la *Dança* aboga diferentemente por la piedad y la rectitud cristiana mientras se dilata el paso a la otra vida, la *Celestina* propone una conducta semblante en su patrocinar el refreno de las pasiones a la de Ercilla. La obra de Rojas está cerca del rechazo al furor y la codicia que se lee en el poema. Mientras, en el Quijote, este buen obrar queda confundido por la locura caballeresca de Alonso Quijano, quien solo retorna a la conducta decorosa en su lecho de muerte.

El augurio de Puchecalco, una especie de viejo adivino de rango religioso, quien invoca la derrota próxima de los araucanos, queda descrita mediante imágenes contiguas al concepto de muerte: “rostro terrorífico”, “sangre recién vertida”, “degüello”, “viaje hacia lo desconocido”. Lo cierto es que el Eponamón del anciano tiene características similares a la Muerte de la *Dança*, el Amor de la *Celestina* y la “Mal Cosa” de *Naufragios*.

En el “Canto IX” aparece el tabú del canibalismo, ilicitud que en la narración de Núñez también se encuentra reflejada y que denota una fijación de aborrecimiento de los españoles de tal práctica. La imagen de hermanos comiendo a hermanos y madres a hijos es coherente con la intención primera de describir a los araucanos principalmente por su carácter bárbaro, ajeno a la mentalidad española, apareciendo como la otredad bárbara que está presente al inicio de *Naufragios*.

Algunos personajes, como Tucapel, Caupolicán, Lautaro, Leucotón, Rengo y Andrea, se describen como una suerte de ángel exterminador, una figura de Muerte en la danza de la guerra, contra el que poco puede hacerse más que rendir el alma y abandonar el cuerpo, el cual quedará para la tierra del Arauco y del que se alimentará, tal como ocurre con la sangre en razón del sistema simbólico que domina el poema. Dicha figura del guerrero homérico-virgiliano queda asemejada a la Muerte de la *Dança*, al Amor de *Celestina* y a la “Mal Cosa” de *Naufragios*.

Legítimo es subrayar como la Muerte, en tanto ente inmaterial, también se encuentra afectada por la soberbia de la furia, alejando de nuevo a este personaje del de la *Dança* y asemejándolo al de Amor de la *Celestina*, tal como lo retrata Pleberio en su monólogo.

La forma de Ercilla de representar épica y morosamente la muerte de personajes distinguidos, como la de Gracolano o la de Lautaro, no coincide con la de la *Celestina*, ya que Rojas prefiere imágenes fugaces y realistas en su brutalidad; pero sí es parecida cuando se trata de truculentas muertes de anónimos sujetos o de personajes menores a los que Ercilla no otorga distinguida Honra en su narración. Esta última es la misma muerte que relata Núñez en *Naufragios* con nombres y apellidos que delatan la intención fundamentalmente contable de su crónica, la misma intención que tenía Ercilla en un contexto de poema épico.

En el “Canto XX” Tegalda lleva a cabo un plaño por la muerte de su marido Crepino, que recuerda de nuevo al de Pleberio de la *Celestina*. Allí donde el padre de Melibea culpa abiertamente a Amor, Tegalda se queja de su Fortuna impredecible. El llanto de Tegalda parece reprender a la Muerte, tal como aparece en la *Dança* en tanto

personaje activo y presente. Sin embargo, sus reflexiones sobre la caducidad de la vida y la fugacidad de la felicidad la vinculan más con los pensamientos de Pleberio.

El sistema de transmisión simbólica del poema se evidencia una vez más en el “Canto XXIII” en la escena del paso de las tropas españolas a través del campo de batalla del día anterior. Los huesos de los caídos pueblan ya la tierra, habiéndose iniciado prontamente el proceso de descomposición y fertilización. La rapidez con la que el suelo de Arauco arrebató las vísceras y humores de los cadáveres proporciona la sensación de depredación y furor con la que se designa las tierras mapuches y que aparece con el mismo tono funesto en *Naufragios*.

En el “Canto XXV” el arribo de Rengo y la mortandad extrema que desata permite comprender definitivamente el proceso de encarnación de la Muerte en *La Araucana*, en tanto figura que recuerda por lo activo y contrasta por lo ruidoso con el personaje locuaz de la *Danza*. En el poema, la Muerte se manifiesta mediante las acciones de los caciques, capitanes y soldados de Honra que el poeta historia esforzadamente, poseyéndoles en esas rachas homicidas que son imparables, pero este ente mortal cambia veleidosamente de bando periódicamente. Diferentemente, en la *Celestina* la Muerte toma el papel de cazadora silenciosa, al acecho de sus presas que ya han cometido el error de caer en la trampa de Amor. Por otro lado, el comportamiento de la Muerte de *Naufragios* pese a pertenecer a la misma escena que *La Araucana*, sigue patrones semejantes a los de la *Celestina*, en tanto se sabe una presencia acechante que antes o después hará acto de presencia, contrariamente en la obra de Ercilla está presente transida de furia todo el tiempo por medio de la posesión de los guerreros del poema.

CONCLUSIONES GENERALES

En este trabajo se ha llevado a cabo una revisión de cinco obras representativas de la literatura española que permiten proyectar una evolución histórico-mimética de la representación de la muerte desde el fin de la Baja Edad Media (S. XIV-XV) a la irrupción y consecución del Humanismo (S. XV-XVI). La batería de tópicos latinos que vertebran la representación del morir: *ubi sunt, tempus fugit, de contemptu mundi, vanitas vanitatis, memento mori, ars moriendi, consolation mortis, omnia mors aequat, ruit hora, sic transit gloria mundi, venatus mortis, vallis lacrimarum, militia est vita hominis super terram*; vienen a dibujar una experiencia de la muerte que ilustra la idea de Huizinga (1996) de un momento finisecular definido por una desesperación por la pérdida de lo material y un júbilo fruto del saberse salvado espiritualmente para toda la eternidad. Dicha situación provoca un fenómeno de melancolía que se ve recogido en todas las obras contenidas en este proyecto. En todas ellas se observa una cierta melancolía: en la *Danza* las víctimas de la Muerte se muestran aterrorizadas, pero también expresan melancolía ante la pérdida de los gozos materiales; en la *Celestina* la alcahueta hace ostentación de la melancolía de la juventud perdida y se lanza al predicamento de un *carpe diem* interesado que el resto de personajes, sabedores de su verdad, deciden abrazar pese a las potenciales consecuencias; en el *Quijote* es precisamente esa melancolía la que toma al caballero y acaba por llevarlo a la tumba (Bartra 2001); el periplo de Núñez no es sino una expresión a lo largo de los años de la melancolía que embarga al narrador hasta volver a coordenadas civilizatorias europeas. Finalmente, en *La Araucana* el yo poético

acaba embargado por una melancolía fruto de su tarea destructora y del descubrimiento de la Edad de Oro en tierras de América.

Si la investigación ha centrado su atención en la ilustración de las danzas de muerte, en las que en un principio es la propia Muerte la protagonista, ejemplo de ello la misma *Dança*, posteriormente la hipótesis aquí desarrollada determina que acaba por cederse la representación en ausencia de ésta a favor de personajes que o bien la encarnan literalmente o bien poseen algún tipo de continuidad con ella: Celestina, Marcela, Durandarte, los actores de la “carreta”, la “hermosa Claudia” del capítulo LX, y los soldados y guerreros de *La Araucana* y *Naufraños*. Se percibe cómo la aparición de la muerte deja de recurrir al antropomorfismo alegórico de carácter medieval y toma el cuerpo de los personajes vivos que son representados en transición hacia su muerte. Por ello, la definición de Haindl (1) de una danza de la muerte parece muy estrecha y exige ampliar la concepción de la misma más allá de que el texto mencione o ilustre el término “danza” o incluso si no hay un diálogo directo y literal entre la Muerte y sus víctimas, y éste se produce mediante mimesis y alegorías.

En este trabajo se ha demostrado cómo tan danza de muertos es la *Dança* y la *Celestina* como *Naufraños* y *La Araucana*, aunque en estos dos últimos casos los protagonistas sobrevivan, o el *Quijote*, aunque se trate de una narración mayormente cómica y haya pocos fallecidos en su transcurso, siendo narrativamente el más importante Don Quijote. Esta hipótesis se debe a la voluntad manifiesta de las obras por reflejar una pluralidad social y representar el choque de intereses que esta heterogeneidad provoca al producirse la mimesis en un marco que enfatiza el *memento mori* y el *ubi sunt*, entre otros tópicos latinos. Este aparejamiento de obras es importante porque es índice de una

tradición literaria de largo alcance diacrónico, por el contrario, esta intención de pluralidad social manifiesta en obras de temática funeral no se encuentra en otras también temáticamente contiguas, pero temporalmente contemporáneas a la *Dança*, como pudieran ser el *Encuentro* o los *Triunfos*.

La relajación de la definición de danza de la muerte permite extender este tema que incorpora juicios de jerarquía social (Deyermond 1970) a un corpus de obras que tratan la experiencia de la muerte, pese a que la figura antropomorfizada esté ausente, desde una inclusión transversal de tipos sociales; lo que a su vez da legitimidad al análisis recogido en este trabajo y que permite una extensión futura incorporando trabajos de proximidad temporal y geográfica a los aquí ya incluidos⁶⁸. La tendencia a la profundización en la representación de los diferentes perfiles sociales destinados a fallecer es un elemento esencial de las cinco obras recogidas en este proyecto: en la *Dança* se da lugar a un reflejo de los estamentos bajo medievales que van desde los más poderosos a las clases bajas. Otro tanto ocurre en la *Celestina*, en la que las relaciones de conspiración viajan en doble dirección de arriba abajo y de abajo arriba, en refuerzo de la alegoría de la doble caída moral y mortal de los participantes. En el *Quijote* Cervantes se esfuerza por mostrar los diferentes grupos sociales, ya sean villanos o urbanos, dando lugar a una catalogación crítica de la hipocresía provocada por esa decadencia del humanismo español de principios de siglo XVII, que el suicida Grisóstomo o el asesinado

⁶⁸ Un plan de trabajo futuro incorporaría a este análisis las obras siguientes: *Barca de la Gloria* de Gil Vicente, *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, *Farsa llamada Danza de la Muerte* de Juan de Pedraza, *La farsa de la Muerte* de Diego Sánchez de Badajoz, *Las Cortes de la Muerte* de Luis Hurtado de Toledo, *Coloquio de la Muerte con todas las Edades y Estados* de Sebastián de Horozco, *Las Cortes de la Muerte* de Calderón de la Barca, *Sueños y Discursos de Verdades Descubridoras de Abusos, Vicios y Engaños en todos los Oficios del Mundo* de Francisco de Quevedo.

don Vicente sean de clase alta, los bandidos ajusticiados de clase baja y Alonso Quijano un hidalgo al que se podría catalogar hoy día de clase media, apuntala esta hipótesis. En *Naufraios*, Núñez mediante esa supuesta voluntad etnológica documenta las prácticas de los americanos, así como los destinos mortales de todos sus compañeros de viaje, desde el gobernador Pánfilo de Narváez al ejecutado Esquivel, pasando por la resurrección del “indio”. En *La Araucana*, Ercilla se esfuerza sobremanera para documentar los hechos de guerra de uno u otro bando, ejerciendo en su describir un movimiento transversal que recoge los hitos famosos y funestos de oficiales y soldados rasos, de caciques y guerreros anónimos, cristianos, araucanos, franceses y musulmanes, incluyendo también mujeres de ambos bandos.

Siguiendo las ideas de Tenenti (1952) se observa en dichas obras analizadas aquí una apreciación de la vida en su calidad terrenal, la irrupción del humanismo incorpora una conciencia material que antes solo correspondía a una dimensión religiosa. La muerte, siendo un fenómeno que afecta al hombre, queda incorporada a la vivencia de la existencia y así es expresada en estas cinco obras. En la *Dança*, las víctimas lloran ante el destino aciago que les impone el abandono de los goces materiales que tanto han disfrutado hasta entonces, y tan solo tres de ellas encaran la eternidad espiritual desnuda de materialidad con la actitud estoica que el cristianismo predica. En la *Celestina*, el *memento mori* está presente en todos los actos, impulsando a sus protagonistas a un *carpe diem* suicida que tiene mucho de desesperación ante la certeza de lo indeseable, la ausencia eterna de los placeres sensuales. En el *Quijote*, el propio Alonso Quijano reconoce esa irrupción humanista en su sed de aventuras que comportan peligros de distinto tipo, entre los cuales Amor y Muerte están siempre latentes, ya sea en el episodio

de “Marcela y Grisóstomo”, en el del “carro de la Muerte”, en el descenso a la cueva de los *ravenants* caballerescos, en las aventuras a la llegada de Barcelona, o en su derrota en las playas de la ciudad condal y en el retorno a casa, el que finalmente conduce al caballero a la muerte y al hidalgo al cielo. En *Naufragios*, el miedo es omnipresente, alcanza a cristianos y paganos, e incluso la muerte en manos de Núñez tiene esa doble cara, espiritual y material, tornándose en divisa de intercambio material entre sujetos que se saben destinados a una segunda existencia espiritual perpetua. En *La Araucana*, los soldados y guerreros sienten ese mismo miedo, lo que los humaniza, en un contexto de narración épica, y ese sentir miedo ante la desaparición física marca la toma de la conciencia moderna que destaca Tenenti.

Al retomar en más profundidad los trabajos de Ariès (2011), quien explica cómo lo macabro es la expresión del fracaso individual mediante la descomposición gracias al concepto de *specuum mortis*, se entiende cómo los hombres a partir del XV dejan en un segundo plano el *contemptus mundi* e incorporan una reflexión sobre la falibilidad humana, reconociendo y elogiando la fragilidad humana: el sujeto es visto como capaz de labrarse una historia privada y pública. Es el temor ante la condena espiritual, no ante la desaparición material del propio individuo, la que se acepta e ilustra. Al igual que ya manifestara Tenenti (1952), Ariès (2011) observa como la modernidad de esta nueva sensibilidad ante la muerte radica en la aceptación de la futilidad como sujeto, que solo viene a ponerse de manifiesto durante la decadencia de la Edad Media: ahora, el fracaso como sujeto viene a significar la muerte. Éste hecho es recogido en las obras aquí

trabajadas, en las que el fracaso de sus protagonistas, con la excepción de Núñez⁶⁹, supone su desaparición material, aunque no forzosamente su condena espiritual. Al mismo tiempo, al saberse sujetos materiales finitos y sujetos espirituales eternos, como bien recuerda Ariès, provoca que las representaciones pierdan dramatismo, a favor de un realismo más acorde con ese materialismo en auge. Así lo podemos percibir en el progreso cronológico de dichas representaciones en las cinco obras contenidas en este trabajo, lo morboso visual de la *Dança* va perdiendo intensidad a medida que nos alejamos cronológicamente de ella, pudiendo establecer un orden de mayor a menor nivel de morbosidad tal que así: *Dança*, *Celestina*, *Naufragios* y *La Araucana* mantendrían un mismo nivel y finalmente el *Quijote*, en el que lo morboso se reduce a la visión de los bandoleros colgados y la muerte de don Vicente de camino a Barcelona.

Asimismo, las cinco obras analizadas continúan la tradición del *ars moriendi* originado en la primera mitad del siglo XV, lo que apoya la hipótesis de la evolución moderna humanística y que novedosamente ofrecen una meditación indirecta sobre la muerte a partir de elementos de ficción. En estas representaciones modernas no hay pena ante la muerte pues ésta es parcial, lo que hay es una melancolía debida a la certeza de la desaparición terrenal, con todas las bondades y placeres que ésta comporta, como bien se ha comentado que indican Huizinga (1996), Tenenti (1952) y Ariès (2011). Por ello, dichas cinco obras suponen un ejemplo de una suerte de *ars moriendi*, patrón de conducta positiva o negativa de vida material que conduce a una muerte decorosa o indecorosa y por ello a la consecución de la salvación espiritual o la condenación eterna. En la *Dança*,

⁶⁹ Aunque Ercilla no muera se lo clasifica entre los primeros, pues sí mueren la mayoría de personajes destacados en la narración, añadiendo que su tono a lo largo de la narración tiende hacia la melancolía y el pesimismo existencial.

los ejemplos positivos son solo tres, el predicador, el canónigo y el monje benedictino, el resto son *exempla* negativos y sujetos castigados a las penas del infierno. En la *Celestina*, todos sus protagonistas, de una u otra manera, ofrecen ejemplos negativos, ya que son condenados al infierno ya sea por acción u omisión, siendo discutible si las figuras de Pleberio y Alisa están destinadas o no a la salvación. En el *Quijote*, el humor se ceba en la condena eterna a Grisóstomo por suicida, o en lo macabro de la escena de los colgados al llegar a Barcelona, aunque en la escena de la muerte de Alonso Quijano éste sigue las prácticas del buen morir cristiano, renunciando a la locura y congraciándose con Dios, lo que le permite la salvación espiritual. Por otro lado, ocurre en *Naufragios* que el prurito hagiográfico de Núñez dobla la narración para en un principio tratarse de un *ars moriendi* y transformarse en un *ars vivendi* a medida que ésta avanza. Por último, en *La Araucana* ese *ars moriendi* del guerrero/soldado es el que vertebra toda la danza bélica de la que los personajes retratados son víctimas. Y fruto de esa continuación de la tradición del buen morir se observa en los cinco textos un mismo fenómeno de denuncia de lo indecoroso, dicha conducta provoca una muerte indigna, que tiene repercusiones inapelables y eternas, ya en el terreno social, mediante la Honra, o en el espiritual, debido a la condena eterna al infierno.

OBRAS CITADAS

- Aberth, John. *The Black Death: The Great Mortality of 1348-1350: A Brief History with Documents*. Boston; New York: Bedford/St. Martins, 2005.
- Ackerlind, Sheila R. *Patterns of Conflict: The Individual and Society in Spanish Literature to 1700*. New York; Bern; Paris: P. Lang, 1989.
- Adorno, Rolena. "The Negotiation of Fear in Cabeza De Vaca's Naufragios." *Representations*. 33.1 (1991): pp. 163-199.
- . "The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in the Writing of History." *The William and Mary Quarterly* 49.2 (1992): pp. 210-28.
- . (2004). "La prole de Cabeza de Vaca: El legado multicentenario de una de las primeras jornadas europeas en América del Norte." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30(60): pp. 251-268.
- Agnew, M. "Zarzas, Calabazas Y Cartas De Relacion: El Triple Peregrinaje Imperialista De Alvar Nunez Cabeza De Vaca (Jerusalen, Compostela Y Roma)." *Revista De Canadiense De Estudios Hispánicos*, 27 (2003): pp. 217-40.
- Alvar, Carlos, and Megías J. M. Lucía. *Diccionario Filológico De Literatura Medieval Española: Textos Y Transmisión*. Madrid: Editorial Castalia, 2002.
- Antei, G. (1988). "La Visión De América En El Poster Renacimiento: Entre Asimilación y Alteridad." *Columbeis*, 175-190.
- Aquila, August J. "Ercilla's Concept of the Ideal Soldier." *hispania Hispania* 60.1 (1977): pp. 68-75.

- Aranda, Juan, Juan León, and Diego Vázquez. *Lugares Comunes De Conceptos, Dichos Y Sentencias, En Diuersas Materias*. Impresso en Seuilla: en casa de Iuan de Leon, 1594.
- Ariès, Philippe, Molina F. Carbajo, and Richard Perrin. *Historia De La Muerte En Occidente, De La Edad Media Hasta Nuestros Días*. Barcelona: Acantilado, 2011.
- Ariosto, Lodovico. *Orlando Furioso*. Firenze: G. Barbèra, 1934. Aristotle, John Baxter, and George Whalley. *Aristotle's Poetics*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2014.
- Armistead, Samuel G, and Joseph H. Silverman. Algo Más Sobre "lo De Tu Abuela Con El Ximio" (*la Celestina, I*): *Antonio De Torquemada Y Lope De Vega*. Palma de Mallorca: s.n., 1973.
- Aronson-Friedman, Amy. "Identifying the Converso Voice in Fernando De Rojas' "La Celestina"." *Mediterranean Studies* 13 (2004): pp. 77-105.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Grisostomo y Marcela: la verdad problemática." *Deslindes cervantinos*. Madrid, Edhigar (1961): 97-19.
- . *Don Quijote Como Forma De Vida*. Valencia: Fundación Juan March, 1984.
- Ayllón, Cándido. "Death in La Celestina." *Hispania* 41.2 (1958): pp. 160-4.
- . (1970). "La Ironía De "La Celestina"." *Romanische Forschungen*, 82(1/2), pp. 37-55.
- Álvarez-Moreno, Raúl. "Spatial Practices in Medieval Spain: The Production of Space and its Processes in "Celestina"." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35.3 (2011): pp. 447-66.

- Bakhtin, M M. *Rabelais and His World*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1968.
- Barbera, Raymond E. "Medieval Iconography in the Celestina". *RR LXI* (1970): pp. 5-13.
- Barros, Carlos. "Historia de las Mentalidades, Historia Social. " CESGA. www.h-debate.com/cbarros/spanish/hm_historia_social.htm. Accessed 23 Oct. 2017.
- Bartra, Roger. *El Mito Del Salvaje*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . *Cultura Y Melancolía: Las Enfermedades Del Alma En La España Del Siglo De Oro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- Basdekis, Demetrius. "Romantic Elements in "La Celestina"." *Hispania* 44.1 (1961): pp. 52-4.
- Bataillon, Marcel. *La Célestine Selon Fernando De Rojas*. Paris: M. Didier, 1979.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs Du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
- Bernaschina Schürumann, Vicente. "El Último Llanto De Sancho: Lucha De Poderes Y La Interiorización De La Moral De Don Quijote." *Revista chilena de literatura*. 78 (2011): pp. 205-22.
- Bernat, Vistarini A, and John T. Cull. *Enciclopedia De Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999. Print.
- Berndt, Erna Ruth. *Amor, Muerte Y Fortuna En "La Celestina"*. Madrid: Gredos, 1963.
- Bershas, Henry N. " Testigo Es El Cuchillo De Tu Abuelo." Universitat de València, 1978.
- Biblioteca Nacional De España. "Quijotes." *BNE*. Biblioteca Nacional De España, www.bne.es/es/quijote/. Accessed 14 Sept 2017.
- Boiardo, Matteo Maria. *Orlando Innamorato*. Bologna: Zanichelli, 2011.

Burke, James F. "Calisto's Imagination and his Grandmother's Ape" *Cor. V* (1976-1977): pp. 84-90.

Byrne, Joseph P. *The Black Death*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2004.

Cardiel, Sanz E. "La cuestión judía en La Celestina. ". *Actas De Las Jornadas De Estudios Sefardíes: [Cáceres 24-26 Marzo 1980]*, edited by Antonio Viudas Camarasa, Cáceres: Universidad de Extremadura: Instituto de Ciencias de la Educación, 1981, pp. 151-9.

Cardini, Franco, and Goff J. Le. *L'Homme Médiéval*. Paris: Seuil, 1989.

Caro Baroja, Julio. *Las Brujas Y Su Mundo*. Madrid: Alianza, 1966.

Zalama, Miguel Á, and Paul Vandebroek. *Felipe I El Hermoso La Belleza Y La Locura*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2006.

Casaldueiro, Joaquin. *Sentido Y Forma Del Quijote, 1605-1615*. Madrid: Ediciones Insula, 1949.

---. "El Mundo De La Celestina." *Nueva Revista De Filología Hispánica*. 40.1 (1992): pp. 99-16.

Cascales, Francisco. *Tablas Poéticas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

Castañeda, Reyes J. C. "De La Muerte Y Las Muertes En El Mundo Islámico: Algunas Reflexiones Sobre La Muerte De Muḥammad, El Profeta." *Estudios De Asia Y África*. 44 (1899): pp. 491-25.

Castañega, Martín. *Tratado De Las Supersticiones Y Hechicerias*. Madrid: Gráficas Ultra, 1946.

Castro, Américo. *Santa Teresa, Y Otros Ensayos*. Madrid: Historia nueva, 1929, 212-13.

"*La Celestina*" Como *Contienda Literaria: Castas Y Casticismos*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1965.

---. "Los prologos al Quijote." *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967, pp. 262-01.

---. *El Pensamiento De Cervantes*. Barcelona: Noguer y Caralt. 1980.

Castro Guisasola, F. *Observaciones Sobre Las Fuentes Literarias De "la Celestina."*

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez y Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

Cárdenas-Rotunno, Anthony. "Rojas's Celestina and Claudina: In Search of a Witch." *Hispanic review* (2001), pp. 277-97.

Certeau, Michel, Luce Giard, Luce Giard, and Pierre Mayol.

L'Invention Du Quotidien. Paris: Gallimard, 1990.

Cervantes, Saavedra M, and Francisco Rico. *Don Quijote De La Mancha*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes. España, 2005.

---, Martín de Riquer, and Antonio Mingote. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*. Barcelona: Planeta, 2004.

---, and Francisco Rico. *Don Quijote De La Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes, 1999.

Chacón, Elena M. ""Arauco Domado", Lope De Vega Y Ercilla. Motivación De Venganza Y Panegírico." *Revista Chilena De Literatura*. (1980): pp. 229-256.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario De Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

Covarrubias, Orozco S, and Carmen Bravo-Villasante. *Emblemas Morales*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.

. *Tesoro De La Lengua Castellana, O Española, Etc*. Madrid: Luis Sanchez, 1611. Print.

- Cull, John T. "Death as the Great Equalizer in Emblems and in Don Quixote." *hispania* 75.1 (1992): pp. 10-9.
- Czarocka, Halina. *Sobre El Problema Del Espacio En La Celestina*. Universitat de València, 1985.
- Dauzat, Albert. *Mélanges De Linguistique Offerits À Albert Dauzat Par Ses Élèves Et Ses Amis*. Paris: Éditions d'Artrey, 1951, pp. 307-21.
- Dawson, Frank G. "Ercilla and La Araucana: Spain and the New World." *Journal of Inter-American Studies* 4.4 (1962): pp. 563-76.
- Deyermond, A. D. *The Petrarchan Sources of La Celestina*. Oxford: University Press, 1961.
- . *El Ambiente Social E Intelectual De La Danza De La Muerte*. 1970.
- . *The Petrarchan Sources of La Celestina*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1975.
- Díaz, del C. B, and Cabañas J. Ramírez. *Historia Verdadera De La Conquista De La Nueva España*. México D.F.: P. Robredo, 1939.
- Duchâteau, Véronique. *La Danse Macabre De La Chaise-Dieu*. St-Ouen: Goélette, 2006.
- Egido, Aurora. *Cervantes Y Las Puertas Del Sueño: Estudios Sobre La Galatea, El Quijote Y El Persiles*. Barcelona: PPU, 1994.
- El Saffar, Ruth S. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: Univ. of Calif. P., 1984.
- Ercilla, y Z. A, Charles M. Lancaster, and Paul T. Manchester. *The Araucaniad: A Version in English Poetry of Alonso De Ercilla Zúñiga's La Araucana*. Nashville: Published for Scarritt College, Peabody College and Vanderbilt University, 1945.

- ., Medina, José Toribio. *La Araucana De D. Alonso De Ercilla Y Zúñiga. Edición Del Centenario, Ilustrada Con Grabados, Documentos, Notas Históricas Y Bibliográficas Y Una Biografía Del Autor*. Santiago de Chile: Imprenta elzeviriana, 1910.
- Español, Francesca. *La Imagen De Lo Macabro En El Gótico Hispano*. Madrid: Historia 16, 1992.
- Espronceda, José de. *El Diablo Mundo. Poema*. Madrid: 1841.
- Estébanez, Calderón D. *Diccionario De Términos Literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Fernández, Jaime, Wood, David, Zepeda, Nora. "The True Meaning of the Epitaph for Don Quixote's Tomb." *Review of Japanese Culture and Society* 18 (2006): pp. 75-86.
- Figuroa, Julio. *Vocabulario Etimológico De Nombres Chileno*. Santiago: Tip. Salesiana, 1903.
- Forcadas, Alberto M. "Otra Solución a lo De Tu Abuela Con El Ximio" (aucto 1) De "la Celestina". *Romance Notes*. 15.3 (1974): pp. 567-571.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the "Persiles"*. Princeton: Princeton University Pres, 2015.
- Fothergill-Payne, L. W. (1969). "La Celestina como Esbozo de una Lección Maquiavélica." *Romanische Forschungen*, 81(1/2), pp. 158-75.
- Fox, Dian. "The Apocryphal Part One of Don Quijote." *MLN* 100.2 (1985): pp. 406-16.
- Frenk, M. "Juegos del narrador en el ""Quijote"." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 57(01), (2009): pp. 211-20.

- Galperin, K. "The Dido Episode in Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire." *Hispanic Review* 77.1 (2009): pp. 31-67.
- Galván, L. "Imágenes y anagnórisis en *La Celestina*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 53(2), (2005): pp. 457.
- Garrote Pérez, Francisco. "Universo supersticioso cervantino: su materialización y función poética" *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, edited by M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981: pp. 59-74.
- Geoffrey, Stagg. "Revision in *Don Quixote*, Part I." *Hispanic Studies in Honour of I González Llubera*, edited by Frank Pierce, Oxford: Dolphin Book Co., 1959: pp. 347-66.
- Gerli, E. Michael. "Precincts of Contention: Locating Desire and Ideology in *Celestina*." *Celestina and the Ends of Desire*, University of Toronto Press, 2011: pp. 184-98.
- Gilman, Stephen. *The Art of "La Celestina"*. Madison: University of Wisconsin Press, 1956.
- . "Fernando De Rojas as Author." *Romanische Forschungen* 76.3/4 (1964): pp. 255-90.
- . "The Spain of Fernando de Rojas: the intellectual and social landscape of *La Celestina*." 1972.
- Gilman, Sander L. *Jewish Self-Hatred: Anti-semitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore: Johns Hopkins, 1986. Print.
- Girard, René. *Mensonge Romantique Et Vérité Romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- . *La Violence Et Le Sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1972.
- Gitlitz, D. "La Ruta Alegórica del Segundo Quijote." *Romanische Forschungen*, 84(1/2), (1972): pp. 108-17.

- Goić, C. "Poética del exordio en "La Araucana"." *Revista Chilena de Literatura*, (1), (1970): pp. 5-22.
- Gómez de Rueda, Isabel. "Ritos exequiales. No creyentes, no bautizados y suicidas." *Revista Murciana de Antropología*, N°2, 1997: pp. 179-87.
- Goodman, Nan. "Mercantilism and Cultural Difference in Cabeza De Vaca's "relación"." *Early American Literature*. 40.2 (2005): p. 229-50.
- Green, Otis H. "Lo De Tu Abuela Con El Ximio (celestina, Auto I)." *Hispanic Review*. 24.1 (1956): pp. 1-12.
- . *Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*. Madison: University of Wisconsin Press, 1963.
- Haindl, Ana Luisa. "La Danza De La Muerte." *www.edadmedia.cl*. Accessed 23 Oct 2017.
- Halliburton, Lloyd. "Symbolic Implications of the "cadenilla" in "la Celestina": Unity, Disunity and Death. " *Romance Notes*. 22.1 (1981): pp. 94-97.
- Hannoosh, Michele. "The Reflexive Function of Parody." *Comparative Literature* 41.2 (1989): pp. 113-27.
- Hatzfeld, H. "¿Don quijote asceta? " *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2(1), (1948): pp. 57-70.
- Herbert, González Zymla. "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos." *Revista Digital De Iconografía Medieval*, Vol. 3, N°. 6, 2011: pp. 51-82.
- Herrero, Javier. "Arcadia's Inferno: Cervantes' Attack on Pastoral." *Bulletin of Hispanic Studies*, 55.4 (1978): pp. 289.

Hélinand, de F, Fredrik Wulff, and Emmanuel Walberg. *Les Vers De La Mort*. Paris:

Firmin Didot, 1905.

Hickerson, Nancy P, and Cabeza V. A. Núñez. "How Cabeza De Vaca Lived with,

Worked among, and Finally Left the Indians of Texas." *Journal of anthropological research* 54 (1998): pp. 199-18.

Highet, Gilbert. "Classical Echoes in La Araucana." *Modern Language Notes* 62.5

(1947): pp. 329-31.

Homero., Bernabe, Alberto. *Iliada*. Madrid: Edaf, 2001.

Horacio, Flaco Q, and Iglesias J. A. González. *Arte Poética*. Madrid: Cátedra, 2012.

---., Quinto. *Epodos Odas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Horozco, y C. J, y L. D. Covarrubias, and Juan. De La Cuesta. *Emblemas Morales De*

Don Iuan De Horozco Y Couarruias Arcediano De Cuellar En La Santa Yglesia De Segouia: Dedicadas a La Buena Memoria Del Presidente Don Diego De

Couarruias Y Le Yua Su Tio. En Segouia: Impresso por Iuan de la Cuesta, 1591.

Houck, Helen Phipps. "Mabbe's Paganization of the Celestina." *PMLA* 54.2 (1939): pp. 422-31.

Huizinga, Johan. *The Autumn of the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Infantes, Víctor. *Las Danzas De La Muerte: Génesis Y Desarrollo De Un Género*

Medieval, (Siglos XIII - XVII). Salamanca: Ed. Univ. de Salamanca, 1997.

Institoris, Heinrich, André J. Schnyder, and Jakob Sprenger. *Malleus Maleficarum*.

Göppingen: Kümmerle, 1991.

- Quintana, Isabel Alicia. "Aguirre y la nave de los locos." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23 (46), (1997): pp. 163-75.
- Iustinus, Marcus I, and Sanchez J. Castro. *Epitome De Las Historias Filipicas De Pompeyo Trogo*. Madrid: Gredos, 2008.
- Iventosch, Herman. "Cervantes And Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of Don Quixote." *PMLA* 89.1 (1974): pp. 64-76.
- Jauss, Hans R, de M. D. Ródenas, Costa J. Godo, and Aristu J. L. Gil. *La Historia De La Literatura Como Provocación*. Madrid: Gredos, 2013.
- Johnson, Carroll B. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*. Berkeley, Calif., 1983.
- . *Cervantes and the Material World*. Urbana: University of Illinois Press, 2000, pp. 15-36.
- Jones, Harold G. "Grisóstomo And Don Quixote: Death and Imitation." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 4.1 (1979): pp. 85-92.
- Juárez, Almendros E. *El Cuerpo Vestido Y La Construcción De La Identidad En Las Narrativas Autobiográficas Del Siglo De Oro*. Woodbridge: Tamesis, 2006. Print.
- Kallendorf, C. "Representing the Other: Ercilla's La Araucana, Virgil's Aeneid, and the New World Encounter." *Comparative Literature Studies*. Urbana 40 (2003): pp. 394-14.
- Kaplan, Gregory B. *The Evolution of Converso Literature: The Writings of the Converted Jews of Medieval Spain*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- Kark, Christopher. "Destiny as the Harbinger and Destroyer of the Golden Age in "La Araucana"." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 38.3 (2014): pp. 485-02.

Kinch, Ashby. *Imago Mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*.

Leiden: Boston: Brill, 2013.

Klibansky, Raymond., Panofsky, Erwin., Saxl, Fritz. *Saturn and Melancholy; Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art by Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl*. London: Nelson, 1964.

Kohut, K. "La Teoría de la Épica en el Renacimiento y el Barroco Hispanos y la Épica Indiana." *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 62 (1), (2014): pp. 33-66.

Konstam, Angus. *Lepanto, 1571: The Greatest Naval Battle of the Renaissance*.

Westport, Conn: Praeger, 2005.

Kovács, Lenke. "La "Representació de la mort" (Ms. 1139, Biblioteca de Catalunya). "

Literatures ibériques médiévales comparées: literaturas ibéricas medievales comparadas, edited by Rafael Alemany Ferrer and Francisco Chico Rico, 2012: pp. 257-70.

La Real Academia Matritense De Heráldica y Genealogía VIII (2004-II). Homenaje a Don Faustino Menéndez Pidal de Navascués. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2004: pp. 625.

Laborde, Léon. *Les Ducs De Bourgogne: Études Sur Les Lettres, Les Arts Et L'industrie Pendant Le Xve Siècle Et Plus Particulièrement Dans Les Pays-Bas Et Le Duché De Bourgogne*. Paris: Plon frères, 1849.

Lain Entralgo, P. "La convivencia entre Don Quijote y Sancho." *Cuaderno Hispanoamericano*, (430), (1995): pp. 27-35.

Layna Ranz, Francisco. ""*Todo es morir, y acabóse la obra*" *Las muertes de don Quijote*. " Cervantes Society of America, 2010.

Lázaro Carreter, Fernando. *Teatro Medieval*. Valencia: Editorial Castalia, 1965.

Le Goff, J. "Le Charivari." *Actes de la table ronde organisée a Paris (25-27 avril 1977) par l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et le Centre National de Recherche Scientifique*. Paris: Mouton Editeur, 1981.

Lee, Kun Jong. "Pauline Typology in Cabeza De Vaca's 'Naufragios'." *Early American Literature* 34.3 (1999): pp. 241-62.

León, V. P. "'Naturaleza Ordena, Mas Fortuna Decide.' La Tragicomedia De Calixto Y Melibea: Un Acto De Falsa Bandera?" *Confluencia*. 27.2 (2012): pp. 158-75.

Levin, Harry. *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. New York: Oxford Univ. Press, 1972.

Lida de Malkiel, María Rosa. *Two Spanish Masterpieces: The Book of Good Love and the Celestina*. Urbana: The University of Illinois, 1961.

---. *La Originalidad Artística De "La Celestina"*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.

Lo Ré, A. G. *The Three Deaths of Don Quixote: Comments in Favor of the Romantic Critical Approach*. Cervantes Society of America, 1989.

López-Baralt, Luce. "Islamic Influence on Spanish Literature: Benengeli's Pen in Don Quixote." *Islamic studies*. 45.4 (2006): pp. 579.

López Estrada, Francisco. *El Abencerraje Y La Hermosa Jarifa: Cuatro Textos Y Su Estudio*. Madrid: Artus Gráficas Clavileño, 1957.

López Lara, Pedro, "En torno al desengaño de DQ." *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988): pp. 239-54.

López Pinciano, Alonso. *Philosophia Antigua Poetica*. Madrid: Thomas Iunti, 1596.

Lucianus Samosatensis. *Diálogos De Los Dioses*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1953.

Lukacs, Georg. *El Alma Y Las Formas Y Teoria De La Novela*. México: Editorial Grijalbo, 1985.

Madariaga, Salvador de. "Discurso sobre Melibea." *Sur*, LXXVI, 1941, pp. 38-69.

Mades, Leonard. *El Auto De "Las Cortes De La Muerte" Mencionado En El "Quijote"*. 1968.

Maestro, Jesus. "Cervantes Y El Teatro Del Quijote." *Hispania*. 88.1 (2005): pp. 41.

Malinowski, Bronislaw. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. New York: 1954.

Mahiques Climent, Joan. "Cinc edicions del Venturós Pelegrí a la Bibliothèque Mazarine de París. " *Scripta. Revista Internacional De Literatura I Cultura Medieval I Moderna*. 5 (2015): pp. 122-38.

Maravall, José Antonio. *El Mundo Social De "La Celestina"*. Madrid: Gredos, 1964.

Maura, J. F. "Caballeros Y Rufianes Andantes En La Costa Atlantica De Los Estados Unidos De America: Lucas Vazquez De Ayllon Y Alvar Nunez Cabeza De Vaca." *Revista de Canadiense De Estudios Hispanicos* 35.2 (2011): pp. 305-28.

McPheeters, D. W. "The Element of Fatality in the Tragicomedia de Calisto y Melibea" *Sym*. VIII (1954): pp. 331-335.

Medina, J. T. "Las Mujeres de La Araucana de Ercilla. " *Hispania*, 11 (1), (1928): pp. 1-12.

- Mejías-López, William. "La Relación Ideológica De Alonso De Ercilla Con Francisco De Vitoria Y Fray Bartolomé De Las Casas." *Revista Iberoamericana* 61.170 (1995): pp. 197-17.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- ., Palencia C. A. González, and Reyes E. Sánchez. *Estudios Sobre El Teatro De Lope De Vega*. Madrid: CSIC, 1949.
- ., Bonilla Y San Martín, Adolfo. *Orígenes De La Novela. (Tom. 4. Con Una Introducción De D.A. Bonilla Y San Martín.)*. Madrid: Bailly-Ballière, 1905.
- Molloy, Sylvia, and Cabeza V. A. Núñez. "Alteridad Y Reconocimiento En Los Naufragios De Alvar Núñez Cabeza De Vaca." (1987).
- Mondragón, Jerónimo, and Antonio Vilanova. *Censura De La Locura Humana Y Excelencias Della*. Barcelona: Selecciones bibliófilas, 1953.
- Moore, C. B. "Las Influencias Clásicas en la Descripción del Desierto en el Canto XXXV de "La Araucana"". *Confluencia*, 8 (1), (1992): pp. 99-07. Morón Arroyo, Ciriaco. *Sentido Y Forma De La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Morreale, Margherita. "Para Una Antología De Literatura Castellana Medieval: la Danza de la muerte." 1964.
- Morris, Desmond. *The Naked Ape*. New York: Dell Pub. Co., 1984.
- Muñoz Iglesias, Salvador. *Lo Religioso En El Quijote*. Toledo: Estudio Teologica de San Ildefonso, 1989.
- Neruda, Pablo, Matilde Urrutia, and Silva M. Otero. *Para Nacer He Nacido*. Barcelona: Seix Barral, (2002): pp. 272-74.

- Nicolopoulos, James. *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy And Imitation In La Araucana And Os Lusíadas*. University Park: Pennsylvania State University, 2000.
- Núñez Cabeza De Vaca, Álvar. *Naufragios*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- , Barrera, Trinidad. *Naufragios*. Madrid: Alianza, 1998.
- , Maura, Juan Francisco. *Naufragios*. Madrid: Cátedra, 1989.
- , Pupo-Walker, Enrique. *Castaways: The Narrative of Alvar Núñez Cabeza De Vaca*. 1993.
- , Vedia, Enrique. *Naufragios Y Comentarios*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2009.
- Oosterwijk, Sophie., Knoll, Stefanie A. *Mixed metaphors: the Danse Macabre in medieval and early modern Europe*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars, 2011.
- Orazi, Veronica. "La Disputa del alma y del cuerpo a la luz de la hermenéutica bíblica." *Actas Del Xiii Congreso De La Asociación Internacional De Hispanistas: Madrid, 6-11 De Julio De 1998*. Spain: La Asociación, 2000.
- Orozco, Díaz E. "El huerto de Melibea (para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo XV. " *Paisaje Y Sentimiento De La Naturaleza En La Poesía Española*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1968.
- Osborn, Scott C. "Heroical Love in Dryden's Heroic Drama. " *PMLA*, vol. 73, no. 5, 1958, pp. 480–490.
- Palafox, E. "Celestina Y Su Retorica De Seduccion: Comida, Vino Y Amor En El Texto De La Tragicomedia." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 32.1 (2007): pp. 71-88.

- Pastor Comín, J. J. "Tres representaciones musicales de la Muerte en ""Don Quijote"": la herencia textual e iconográfica bajomedieval, la "Muerte tannhedora" y un último canto de ascendencia italiana. " *Actas de VI congreso de la Sociedad española de musicología, Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004*. (2005): pp. 1517-39.
- Patch, Howard Rollin., Hernández Campos, Jorge., Lida de Malkiel, María Rosa. *El Otro Mundo En La Literatura Medieval: Seguido De Un Apéndice: La Visión De Trasmundo En Las Literaturas Hispánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes Y Su Concepto Del Arte: Estudio Crítico De Algunos Apectos Y Episodios Del Quijote*. Madrid: Gredos, 1975.
- Perelmuter-Pérez, R. "El paisaje idealizado en La Araucana. " *Hispanic Review*, 54 (2), 1986: pp. 129-46.
- Petrarca, Francesco, Nicolaus Lucarus, Bernardinus. Misintis, and Caesar. *De Remediis Utriusque Fortunae*. Cremona: Bernardinus de Misintis and Caesar Parmensis, 1492.
- Phillips, Katharine K. "Ironie Foreshadowing Inla Celestina." *Kentucky Romance Quarterly*. 21.4 (1974): pp. 469-482.
- Poggioli, Renato. *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge, Mass: 1975.
- Prebisch, T. P. "La antropofagia en América en tiempos de la Conquista." *Revista De Historia De América*, (123), 1998: pp. 7-24.
- Prieto, Antonio. "Origen y transformación de la épica culta en castellano." *Coherencia y relevancia textual (De Berceo a Baroja)*, Madrid, Alhambra, 1980: pp. 115-78.
- Puértolas, Julio R. " El Linaje De Calisto." *Hispanófila*. (1968): pp. 1-6.

- Pupo-Walker, Enrique. "Pesquisas Para Una Nueva Lectura De Los "Naufragios", De Alvar Núñez Cabeza De Vaca." *Revista Iberoamericana* 53.140 (1987): pp. 517-39.
- Quint, David. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- Rabin, Lisa. "Figures of Conversion and Subjectivity in Colonial Narrative." *Hispania* 82.1 (1999): pp. 40-5.
- Ramírez, Francisco. "Conquista, Raza Y Religión En El Episodio De Tegalda: Cantos XX Y XXI De La Araucana." *Revista Chilena De Literatura*. (2009).
- Rank, Jerry R. "The Uses of Dios and the Concept of God in La Celestina." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 5.1 (1980): pp. 75-91.
- Read, M. K. "Fernando De Rojas's Vision of the Birth and Death of Language." *MLN*, vol. 93, no. 2, 1978, pp. 163–175.
- Real Academia Española. *Diccionario De Autoridades*. Madrid: Gredos, 2002.
- Reff, Daniel T. "Text and Context: Cures, Miracles, and Fear in the Relación of Alvar Núñez Cabeza De Vaca." *Journal of the Southwest* 38.2 (1996).
- Rennert, Hugo Albert. *The Spanish Stage in the Time of Lope De Vega*. New York: The Hispanic Society of America, 1909.
- Rhetorica En Lengua Castellana [texto Impreso]: En La Qual Se Pone Muy En Breve Lo Necesario Para Saber Bien Hablar Y Escribir*. Universidad de Alcala de Henares: Joâ de Brocar, 1541.
- Riley, Edward C. "Symbolism in Q., Part II, Chapter 73", *Journal of Hispanic Philology*, III (1979): pp. 161-174.

- Riquer, Martí. *Fernando De Rojas Y El Primer Acto De La Celestina*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1958.
- . *Studia in Honorem Prof. M. De Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991, pp. 239-54.
- ., Valverde, José María. *Historia De La Literatura Universal*. Madrid: Gredos, 2010.
- Rojas, Fernando de., Damiani, Bruno M. *Le Celestina*., 2010.
- ., Cejador y Frauca, Julio. *La Celestina*. V. 2 V. 2. Madrid: La Lectura, 1913.
- ., Rohland de Langbehn, Regula. *Celestina: Tragicomedia De Calisto Y Melibea*. Buenos Aires: Ediciones Abril, 1985.
- ., Severin, Dorothy Sherman. *La Celestina*. Madrid: Catedra, 2010.
- ., Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández, and Peter Fothergill-Payne. *Celestina Comentada*. Salamanca Spain: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- ., Severin, Dorothy Sherman., Cabello, Maite. *La Celestina*., 2015. Rosales, Camacho L, and Pidal R. Menéndez. *Cervantes Y La Libertad: La Libertad Sonada*. Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones, 1960: pp. 486-10 and 537.
- Rossi, R., J.R.C. "El triple movimiento de la mente de Miguel de Cervantes. " *Mientras Tanto*, (34), (1988): pp. 91-101.
- Rousselot, Pierre. *Pour L'Histoire Du Problème De L'Amour Au Moyen Âge*. Münster: 1908.
- Rubio García, Luis. "Estudios sobre La Celestina." 1970.
- Ruggerio, Michael J. *The Evolution of the Go-between in Spanish Literature through the Sixteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1981.

- Russell, P. E. *La Magia Como Tema Integral De La "Tragicomedia De Calisto Y Melibea"*. Madrid: Gredos, 1963.
- . *La Celestina Y Los Estudios Jurídicos De Fernando De Rojas*. Universidad de Salamanca, 1982.
- Salinas, Miguel., Argote de Molina, Gonzalo., Jimenez Paton, Bartolome. *Retorica En Lengua Castellana*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Samonà, Carmelo. *Aspetti Del Retoricismo Nella "Celestina."* Roma: 1953.
- San Pedro, Diego de., Severin, Dorothy Sherman. *La Pasión Trobada*. Napoli: 1974.
- Sanz, Domingo F. "El fenómeno del canibalismo en las fuentes literarias greco-romanas: su mención en la mitología y la filosofía antigua." *Emerita*, Vol 81, No 1, 2013: pp. 111-35.
- Schirmer, Walter F., Keep, Ann E. *John Lydgate; a Study in the Culture of the XVth Century*. Berkeley: University of California Press, 1961.
- Sears, Theresa Anne. "Love and the Lure of Chaos: Difference and Disorder in Celestina." *Romanic Review* 83.1 (1992): pp. 94-06.
- Shepherd, Gregory. "Ercilla's Creative and Critical Conflicts: Balancing Oppositions in "La Araucana"." *Latin American Literary Review* 26.52 (1998): pp. 120-33.
- Shipley, George A. ""Non erat hic locus" the disconcerted reader in Melibea's garden." *RPh*, XXVIII 1973-1974, pp. 286-303.
- . "El natural de la raposa: un proverbio estratégico de La Celestina." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23 (1), (1974): pp. 35-64.
- . "Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in "La Celestina"." *The Modern Language Review* 70.2 (1975): pp. 324-32.

- Sicroff, A. A. "La segunda muerte de don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda." *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 24 (2), (1975): pp. 267-291.
- Smith, C. L. "Beyond the Mediation: Esteban, Cabeza De Vaca's Relacion, and a Narrative Negotiation." *Early American Literature* 47.2 (2012): pp. 267-92.
- Snyder, James. *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350-1575*. New York: Harry N. Abrams, 1985.
- Solà-Solé, Josep María. *La Dança General De La Muerte: (Edición Crítica, Analítico-Cuantitativa)*. Barcelona: Puvill, 1981.
- Solar Correa, Eduardo. *Semblanzas Literarias De La Colonia*. Santiago de Chile: Nascimento, 1933.
- Soto, Hernando de., Bravo-Villasante, Carmen, Fundacion Universitaria Española. *Emblemas Moralizadas*. Madrid: Fundacion Universitaria Española, 1983.
- Soufas, Teresa Scott. *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*. Columbia (Mo.); London: University of Missouri Press, 1990.
- Spitta, S. "Chamanismo y Cristiandad: Una lectura de la lógica intercultural de los "Naufragios" de Cabeza de Vaca. " *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (38), (1993): pp. 317-30.
- Srohmeier, Walter. "Studie Über Die Araukana Des Don Alonso De Ercilla Y Zuñiga." Bonn, Phil. Diss., 1929.
- Stallings-Ward, Judith. "Tiny (Erasmian) Dagger Or Large Poniard?: Metonymy Vs. Metaphor in the Cave of Montesinos Episode in Don Quixote." *Comparative Literature Studies* 43.4 (2006): pp. 441-65.

- Stephens, John Lloyd., Von Hagen, Victor Wolfgang. *Incidents of Travel in Egypt, Arabia Petræa, and the Holy Land ... Edited, and with an Introduction by Victor Wolfgang Von Hagen*. Norman: University of Oklahoma Press, 1970.
- Sutherland, M. "Mimetic Desire, Violence and Sacrifice in the Celestina." *Hispania – Wichita Then Massachussets* 86 (2003): pp. 181-90.
- Tamayo, Juan Antonio, "Los pastores de C. " *Revista de Filología Española, XXXII* (1948): pp. 383-06.
- Tenenti, Alberto. *La Vie Et La Mort a Travers L'Art Du 15. Siecle*. Paris: Colin, 1952.
- Todorov, Tzvetan., Howard, Richard. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.
- Triviños, G. "El mito del tiempo de los héroes en Valdivia, Vivar y Ercilla. " *Revista Chilena De Literatura*, (49), (1996): pp. 5-26.
- Trueblood, Alan S. "La jaula de grillos (DQ, II, 73). " *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, edited by A. Sotelo Vázquez and M. C. Carbonell, Universidad de Barcelona, 1989, I: pp. 699-08.
- Truesdell, William D. "The hortus Conclusus tradition, and the Implications of Its Absence, in The celestina. " *Kentucky Romance Quarterly*. 20.3 (1973): 257-277.
- Unamuno, Miguel de. *La Agonía Del Cristianismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- Valbuena, Prat A. *Historia De La Literatura Española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1953.
- Valbuena, Olga Lucia. "Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in "Celestina"." *Publications of the Modern Language Association of America* (1994): pp. 207-24.
- Vila, Juan Diego. *El Quijote Desde Su Contexto Cultural*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

Vilà, i T.

L. *Épica El Imperio: Imitación Virgiliana Y Propaganda Política En La Épica Española*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.

Voltaire., Desfontaines, Pierre-François Guyot., Pléto, Louis-Robert-Hippolyte de Bréhant. *Essay Sur La Poésie Epique*. Paris: Chez Chaubert, 1728.

Wade, Mariah. "Go-between: The Roles of Native American Women and Alvar Núñez Cabeza De Vaca in Southern Texas in the 16th Century." *The Journal of American Folklore* 112.445 (1999): pp. 332-42.

Wardropper, Bruce W. "Cervantes' Theory of the Drama." *Modern Philology* 52.4 (1955): pp. 217-21.

Wenzel, Siegfried. "Petrarch's Accidia." *Studies in the Renaissance*. 8 (1961): pp. 36-48.
---. *Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*. Univ Of North Carolina Pr, 2012.

Whyte, Florence. *The Dance of Death in Spain and Catalonia*. New York: Arno Pr., 1977.

Fox, Edwin. "The Power-Struggle between Don Quixote and Sancho: Four Crises in the Development of the Narrative." *Bulletin of Spanish Studies* 84.7 (2007): pp. 837-58.

Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Knopf, 1976.

Weinberg, F M. "Aspects of Symbolism in La Celestina." *MLN*. 86.2 (1971): 136-

153. Whinnom, Keith, and Jeremy Lawrance. *The Textual History and Authorship of Celestina: Keith Whinnom; Edited by Jeremy Lawrance; with a Preface by Alan*

Deyermond. London: University of London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, 2007.

Wind, Edgar. *Mystères Païens De La Renaissance*. [Paris]: Gallimard, 1992.

Wisman, J. A. "La Symbolique du Miroir dans les "Dances macabres " de Guyot Marchant. " *Romanische Forschungen*, 103 (2/3), (1991): 157-71.

Young, H. "Game of Circles: Conversations between Don Quixote and Sancho." *Philosophy and Literature* 24 (2000): pp. 377-86.

Zafra, Rafael., Azanza López, José Javier. *Emblemata Aurea: La Emblemática En El Arte Y La Literatura Del Siglo De Oro*. Tres Cantos (Madrid): Akal Ediciones, 2000.

Zvonareva, Alina. "The Fifteenth-Century Catalan Translation of the French "Danse Macabre": A Critical Edition and English Translation, from Manuscript Miscel·lània 26, Arxiu De La Corona d'Aragó, Barcelona." *Magnificat CLM Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 2 (2015).